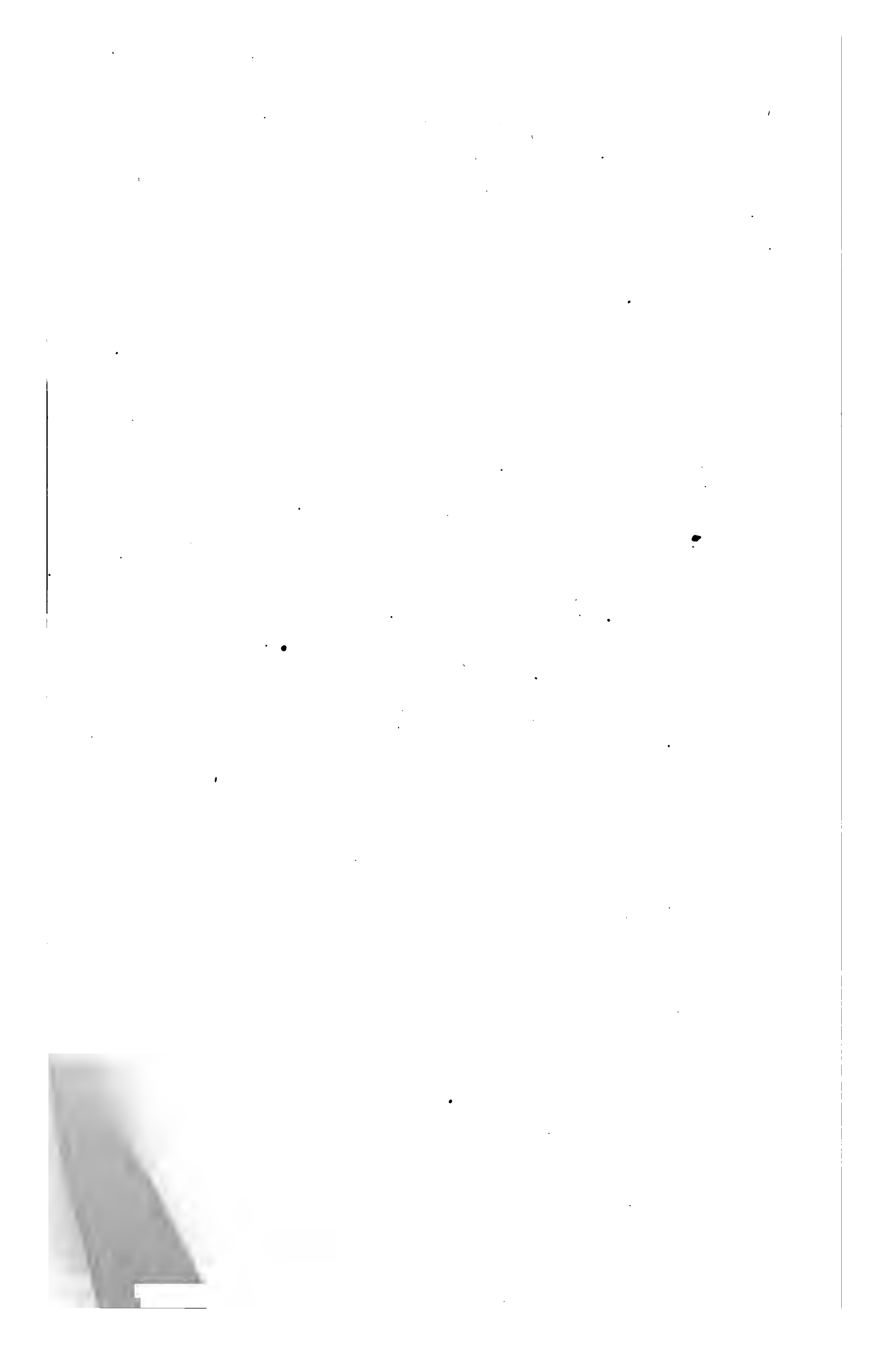
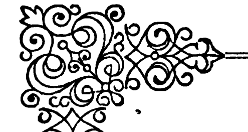
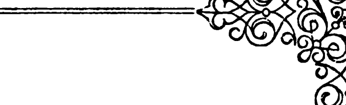
Die Verirrungen
der Christlichen Kunst
von
Wilhelm Ranke



Die Verirrungen der christlichen Kunst.

Von

Wilhelm Ranke,

Regierungsrath zu Breslau.

Zweite vermehrte Auflage.

Breslau, 1855.

Geiser'sche Buchhandlung.

Die Verirrungen der christlichen Kunst.

Von

Wilhelm Ranke,

Regierungsrath zu Breslau.

Zweite vermehrte Auflage.

Breslau, 1855.

Geiser'sche Buchhandlung.

Vorwort.

Wie der Menschenleib das Ebenbild einer schönen, lauteren Seele sein soll, so sei das Kunstwerk das Ebenbild einer schönen, lauteren Empfindung! Das christliche Kunstwerk insbesondere sei das Ebenbild oder der Leib einer schönen christlichen Empfindung! Wenn unsere Kirchenbilder solche Kunstwerke wären, so würden sie ein lebendiger Brunnen der Religion und für das Glaubensleben des Volkes ein mächtiger Hebel sein. Die jetzigen Kirchenbilder bestehen aber zum Theil aus Schöpfungen, welche den religiösen Sinn unserer Zeit bis in seine innersten Tiefen verletzen. Das sind die Verirrungen, welche wir bekämpfen wollen.

Man sei nicht ungerecht! Nicht der Kirche fallen diese Verirrungen zur Last. Die Kunstrichtung, welche wir für falsch erachten, äußerte sich auch in außerkirchlichen Beziehungen und ist dem Wesen der katholischen Kirche eben so fremd, wie dem der evangelischen; sie trat im Gebiete der katholischen Kirche nur deshalb besonders stark hervor, weil diese zur Zeit ihrer allgemeinen Herrschaft allen Raum erfüllte, mit ihrer Gegenwart alles Lebende durchdrang und daher von der Bewegung jeder Kraft, wie das Wasser von dem fallenden Stein, durchzittert wurde.

Inhalt.

I. Gott.

Die griechischen Götter wohnten, aßen und tranken in ihrem Himmel, mit menschlichem Leibe angethan; sie nahmen an irdischen Kämpfen Theil, wurden wohl auch einmal verwundet und schrieen über den Schmerz. Sie konnten sich unsichtbar machen, sich, wie Homer sagt, in eine Wolke hüllen; geschah dies aber nicht, so waren sie sichtbar; wer sie wider ihren Willen sah, wurde bestraft. Also ist Sichtbarkeit das Wesen der Götter. Die griechische Kunst war daher in ihrem Rechte, wenn sie die Götter mit menschlichem Leibe abbildete. Das Wesen des christlichen Gottes dagegen ist Unsichtbarkeit und Allgegenwart; malt man ihn ab, so ist dies seinem Wesen zuwider.

In den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung eiferten die Kirchenväter wider die Malerei überhaupt, weil sie den Aberglauben fördere, den Lüsten schmeichele und den Lastern der Vornehmen Glanz verleihe — Gründe, welche so mancher hohe Gönner der Kunst heute noch, indem er Kunst-Aufgaben wählt und Kunst-Sammlungen anlegt, beherzigen könnte. Nach und nach hat die Malerei sich doch eingeschlichen. Auf Wandgemälden und christlichen Grabmälern, welche aus dem 4ten Jahrhundert herrühren, findet man Orpheus abgebildet, welcher durch die Töne seiner Leier Thiere zu sich lockt; man wollte dadurch den Christengott andeuten, da man sich scheuete, ihn selbst abzubilden. Um das Jahr 402 ließ Paulinus (derselbe, welcher später zum Bischof in Nola gewählt wurde) eine Kirche bauen und mit Bildern schmücken; man sah in ihr die göttliche Dreieinigkeit bildlich

dargestellt, nämlich durch eine donnernde Wolke, ein Lamm und eine Taube. Vermuthlich war dies das erste christliche Kirchenbild. O wäre es doch bei dieser Darstellungs-Art, welche den Gott nur andeutet, bei der Scheu, ihm einen Leib zu geben, geblieben!

Noch im Jahre 462 fand man es strafbar, Gott in der Weise, wie Jupiter dargestellt wird, zu malen.

Die byzantinische Kunst ging weiter. In einer Vision hatte der Kaiser Konstantin die göttlichen Personen und die Apostel gesehen; *) danach malte man sie ab. Diese byzantinischen Bilder sind nicht schön; aber etwas dem Gefühle Wohlthuendes und den Glauben an die Aechtheit der Bilder Beförderndes liegt darin, daß sie einander ähnlich sind. So hat zum Beispiel Christus auf Bildern dieser Art stets dieselben Gesichtszüge, dieselbe Form und Farbe der Kopfhaare und des Bartes.

In den neuesten 4 Jahrhunderten hat man die Regeln der byzantinischen Kunst und überhaupt jede Regel hintangesetzt; die Ueberlieferungen sind vergessen; man malt Gott und die Heiligen bald nach eigener Phantasie, bald so, wie es die jedesmalige Mode mit sich bringt.

Pietro Liberi malte in Sta. Catharina zu Vicenza den Gottvater völlig nackt; das heißt: er stellte ihn auf Eine Stufe mit Bacchus und Priap.

Vannucci malte im Hospital zu Fulignano den Gottvater, wie er zum Tanz der Engel die Flöte spielt. (Dies geschah um dieselbe Zeit, wo in der römischen Kirche die Ansicht herrschte, daß man nicht vom Papst an Gott appelliren dürfe, weil man nicht von Jemand an ihn selber appelliren könne. Ist vielleicht

---

*) Anmerkung. So steht's in vielen kunstgeschichtlichen Werken; aber eine rechte Quelle dafür findet sich nicht. Ephraemius de Constantino bekundet nur, daß derselbe die Apostel Petrus und Paulus gesehen habe. Er sagt:

οὕτω καλῶς δράσαντι νυκτὸς κατ᾽ ὄναρ ἐφίσταται οἱ προκρίτων ἀποστόλων δυὰς φαεινή, Πέτρος ἅμα καὶ Παῦλος.

hier ein Zusammenhang? Der liebe Gott hatte alle Gewalt dem Papst abgetreten; war's etwa deshalb, daß er sich mit Tanz und Flötenspiel die Zeit vertrieb?) Zahlreich sind die Gemälde, worin Gott, in den Lüften schwebend, eine dreifache Krone trägt; so sehr hatte man sich daran gewöhnt, in Gott den Doppelgänger des Papstes zu sehen.

Viele Jahrhunderte hindurch wurde die Dreieinigkeit als ein Mann mit drei Gesichtern dargestellt, wozu der dreiköpfige Höllenhund der Alten das Muster gab. Feiner ist hierin die griechische Kirche, indem sie die Dreieinigkeit nicht abbildet, sondern nur andeutet; die Dreieinigkeit erscheint hier nämlich stets als eine Wolke, aus welcher zwei Hände und zwei Füße, mit den Wundenmaalen versehen, hervorragen, oberhalb ein mit Strahlen umgebenes Dreieck, jedoch ohne das katholische Auge, unterhalb der Erdball, auf welchem die Füße stehen.

In Heindorf bei Liebwerda und in andern Wallfahrtskirchen an der schlesisch-böhmischen Grenze verkauft man heute noch Bilder der Dreieinigkeit, worin der Gottvater wie ein Invalid aus Friedrichs des Großen Zeit aussieht; er trägt einen dreieckigen Hut, hält auf dem Schooße das Christuskind und auf der Hand eine Taube. Man glaubt im Irrenhause zu sein, wenn man solche Bilder sieht; man möchte wünschen, daß der mohamedanische Glaube, welcher gar keine Bilder duldet, in dieser Hinsicht zur Herrschaft gelangt wäre. Alexander der Große erlaubte nur zwei Künstlern (Lysippos und Apelles), ihn abzubilden. Aber bei uns ist selbst der König der Könige nicht sicher, daß sein Antlitz unentstellt bleibt.

In neuerer Zeit haben nur wenige Maler es gewagt, den Gottvater mit Haut und Haar, im Joche des Leiblichen, in greifbarer Thätigkeit darzustellen. Man erinnere sich des sonst tüchtigen Bildes von Dominik Mosler, 1847 (Gottvater, wie er Adam und Eva aus dem Paradiese vertreibt), des gut komponirten Bil-

des von Franz Schubert, Kunstausstellung 1850 (Gott mit einigen Engeln, welche Wachteln und Manna auf die hungernden Juden hinabwerfen) und des vortrefflich gemalten Bildes in derselben Ausstellung, welches Adam und Eva sitzend und Gott vor ihnen stehend darstellt! Der Gottvater auf diesen Bildern kam allen Beschauern lächerlich vor; auch die Wachteln und Juden erregten Heiterkeit. — Der Maler malt für seine Zeit; wenn sie ihn verlacht, so muß er den Pinsel niederlegen.

II. Christus.

Unter allen Bildern sind die Christusbilder die schwierigsten, dabei doch die häufigsten und zugleich die am wenigsten gelungenen. Der Gekreuzigte, wie er gewöhnlich in den Kirchen erscheint, tödtet in unseren Herzen die heiligsten Empfindungen. Ein Grieche aus dem schönen Zeitalter würde glauben, diese Gestalt sei dem Tartaros entronnen oder stelle die Strafe eines Feindes der Gottheit vor. Die Stirn, wo ist sie mit ihrem Licht? Die Augen mit ihrem milden Blick, wie er aus dem Evangelium hervorleuchtet, wo sind sie? Züge der Liebe und Herzlichkeit, keine Spur von euch? Alles todt und starr. Vor einem solchen Bilde sich hineinzufühlen in die Seele der dargestellten Person, ihren Willen zu diviniren, die Stimme des Himmels aus ihr zu empfinden — unmöglich; durch diese Pforte kann ein gebildeter Mensch nicht eingehen. Der alte Bettler dort, geistig und leiblich verwahrlost, ja der mag sich vor diesem Kruzifix niederwerfen; für ihn hat solch ein Bild göttlichen Ausdruck; er fühlt, daß er selbst die einzige zu diesem Bilde passende Arabeske ist, daß er und das Bild zusammengehören.

Kein Zweifel: Christus ist als Mensch abzubilden; denn das Tiefste seines Erscheinens beruht darin, daß er ein Mensch war; er nannte sich auch: des Menschen Sohn. Aber als ein

solcher Mensch ist er abzubilden, aus welchem der überirdische Grund seines Daseins hervorleuchtet.

Für ewige Zeiten steht als Muster eines Christusbildes der Dürer'sche Holzschnitt auf dem Titelblatte der großen Passion da. Christus auf einem Steine sitzend, das Haupt mit Dornen gekrönet, hat Blick und Arme himmelwärts erhoben; ein Bewaffneter reicht ihm höhnend ein Rohr; da wendet Christus den Blick hernieder zum Beschauer, einen großen, erbarmensreichen Blick. In diesem göttlichen Erbarmen ruht der Mittelpunkt des Evangeliums; deshalb ist das Bild: „Sehet, welch ein Mensch!" dem religiösen Gemüthe, mithin auch der christlichen Kunst und dem Kirchenliede, der liebste und gefeiertste Gegenstand. In Ihm, der die Hoheit des Gottessohnes mit der Niedrigkeit des Menschen in sich vereinigte, der zugleich die Schmerzen über die Sünde der Welt, die Liebe zu den Sündern und die vollkommene Ergebung in den Willen des Vaters in sich trug, welch eine Seelenbewegung! Nur ein Dürer war fähig, sie in Einen Lichtstrahl zu bannen, in Einen Blick zu verschmelzen.

Was Schönheit sei, was Adel, Geist und Licht,
das habt ihr Meister aus des Südens Landen,
belehrt von der Antike, wohl verstanden;
doch fehlt euch das, was einfach ist und schlicht.

Die Heiligen kennt ihr, doch den Heiland nicht;
das Kindlein kennt ihr, das die Hirten fanden,
doch nicht den König, den die Schergen banden,
der für die Welt gestanden im Gericht.

O Dürer, deutscher Mann, so schlicht und mild,
Du warst ein Christus selbst in Deinem Herzen;
drum kennst Du Ihn, den Jene nicht verstehen.

In Deinem düstern Hause, voll von Schmerzen,
umfloß Dich tröstend Seines Athems Wehen,
erschien als Gnadenzeichen Dir Sein Bild.



III. Christus als Kind.

In der Pinakothek zu München befindet sich ein Bild von Giulio Cesare Procaccini, worin ein Engel der heiligen Familie erscheint und dem kleinen Christus einen Apfel aus dem Himmel bringt. Das Altarblatt desselben Künstlers zu St. Afra in Brescia stellt die heilige Familie mit Engeln und Heiligen dar, wie sie den kleinen Christus streicheln und mit ihm schäkern. In vielen alten Bildern lassen Maria und Anna den kleinen Heiland auf einem Lamme reiten; sogar auf einem neueren Blatte, gemalt von Wächter um 1800, radirt von Rahl, ist dieser Ritt zu sehen. Carlo Maratti malte einen kleinen nackten, mit Blumen bekränzten Knaben, welcher den Erlöser der Welt vorstellt. Auf dem berühmten Bilde Raphael's, welches die heilige Jungfrau mit dem langen Schenkel genannt wird, sitzt die heilige Jungfrau vor der Wiege, und der kleine Heiland hascht nach einem Bande, womit der heilige kleine Johannes ihn spielen läßt. Mark Anton stellte die heilige Familie dar, wie ein Engel ihr erscheint und dem kleinen Heiland zwei Vögel bringt, Joseph aber vor dem Engel die Mütze abnimmt. Annibale Carracci malte die heilige Jungfrau mit dem Kinde, welches zwei Vögel fliegen läßt. Unter dem Namen:

„die Mutter Gottes mit dem Milchbrei,"

ist ein von F. Vanni gemaltes, von L. Galle dem Aelteren gestochenes Bild bekannt, worin ein Engel einen Milchbrei zurechtmacht, welchen Maria dem in Windeln gehüllten Christuskinde reicht. Auf einem der besten Bilder von Murillo will das Christuskind sich durchaus nicht in die Windeln wickeln lassen; der kleine Schreihals zappelt mit Händen und Füßen; da erscheinen ein Paar Engel und musiciren ihm auf ihren Geigen etwas vor, worauf er still zu werden scheint.

Und das Alles verbrämt mit Heiligenscheinen, das Alles mit dem Anspruche, daß es hochheilig und anbetungswürdig sei. Meiner Ansicht nach gehören diese kleinlichen Familien-Scenen, diese Spielereien mit dem kleinen Heiland nicht in die Kirche oder Betstube, sondern in die Kinderstube. Den furchtbar ernsten Forderungen der Sendung Christi und seinem schweren Seelenkampfe gegenüber muß man nicht kindische Tändeleien treiben.

Von Camillo Procaccini und Anderen ist der kleine Heiland schlafend dargestellt. Auch ein Fehlgriff. Ein Schlafender eignet sich so wenig zum Gemälde, wie auf die Bühne; nur Ausdruck der Seele ist Gegenstand der Kunst.

Das Bild von Overbeck, gestochen von Steifensand, **puer Jesus in fabrica Josephi**, stellt den Knaben Christus dar, wie er eine Säge in der Hand hat (die er an einer unrechten Stelle anfaßt) und damit ein Holz sägt, woraus ein Kreuz werden soll. Also Christus als Knabe fertigte Kreuze, woran andere Leute gehangen wurden, oder er fertigte sein eigenes Kreuz. In dem einen, wie dem andern Falle ein hölzerner Gedanke und unmalerisch dazu.

IV. Die schwarze Madonna.

Die Hauptsitze der schwarzen Mutter Gottes sind Loretto, Neapel, Marseille, Würzburg, Einsiedeln, Alten-Oettingen in Baiern und Czenstochau in Polen. Auch in der Sand- und der Kreuz-Kirche zu Breslau sind sogenannte schwarze Marien, welche aber nicht schwarz, sondern nur angebräunt sind.

Ich fragte in Alten-Oettingen, wovon Maria schwarz sei. Ein Geistlicher meinte, ihr Bild stamme aus einer verbrannten Kirche, sei wunderbar erhalten und nur vom Rauche so schwarz. Diese Meinung kann aber nicht richtig sein, denn die schwarze Farbe ist gemalt. Der gute Geistliche mochte wohl die Hostien

im Kopfe haben, welche zuweilen durch Wunder aus Feuers- und Wassersnoth gerettet sind.

Die Legende sagt, Maria sei auf der Flucht nach Aegypten durch die Sonne gebräunt, dies sei der Ursprung ihrer Schwärze. Auch dies ist nicht stichhaltig, denn die schwarze Maria ist nicht sonnengebräunt, sondern von leibhafter Schwärze, und nicht blos im Gesicht, sondern auch an den Händen schwarz.

Auf vielen italienischen Bildern aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert führt Madonna den Namen **Zingara** (Zigeunerin) oder **Zingarella.** Alle Bilder dieser Art lassen sich auf zwei Originalbilder, eins von Correggio und eins von Annibale Carracci, zurückführen, und auf diesen ist die Gesichtsfarbe der Zingarella weiß. Die Zingarella ist daher mit der schwarzen Maria nicht verwandt; ihr Beiname kommt bloß davon her, daß sie gleich den Zigeunerinnen eine Stirnbinde trägt. Um die richtige Herkunft der schwarzen Maria zu ermitteln, müssen wir schon etwas tiefer in das Alterthum hinabsteigen.

Schon die Alten beteten schwarze Göttinnen an. Demeter, die zürnende Erdgöttin, war schwarz. (**Paus.** 8, 42. O. Müllers Eumeniden 16, 8. Archäolog. S. 509.) Auch ihre der Unterwelt verfallene Tochter, die schöne Persephone, die Herrscherin über die Schatten der Verstorbenen, wurde zuweilen schwarz dargestellt. **Proserpina furva,** die schwarze, heißt sie in **Censorin. de die natal. c.** 17. Der schwarzen Aphrodite (**Melanis**) geschieht Erwähnung in **Pausan.** 2, 2. 8, 6. 9, 27 und **Athenaeus** Buch 13. Die nächtliche Zaubergöttin Hekate, deren Herrschaft sich über die ganze Natur erstreckte, war schwarz. Die ephesische schwarze Diana stammte aus Aegypten und galt den Einen als Bild der erzeugenden Natur, den Andern als eine der höchsten Gottheiten; man stattete sie mit den Symbolen anderer Göttinnen, zum Beispiel der Aphrodite, der Hekate aus, und in demselben Verhältnisse, wie ihre Attribute sich mehrten, wuchs der Völker Andacht

zu ihr; ihr Dienst verbreitete sich nach Klein-Asien, Syrien, Griechenland und Rom und stand zur Zeit der Geburt Christi in seinem höchsten Glanze.

(Anacharsis von Barthelemy. Note zum Kapitel 72.)

Der Majestät der Diana von Ephesos wurde von ganz Asien und dem Weltkreis Gottesdienst erzeigt. (Apostelgesch. 19, 27.)

Wie nun viele asiatische Gottheiten, nach Griechenland und Rom verpflanzt, hier mit den einheimischen Gottheiten verschmolzen wurden, so hat auch das Christenthum, nach Rom verpflanzt, sich mit dem Sagenkreise der hier verehrten heidnischen Götter und Helden verschmolzen. Viele vorurtheilsfreie Gottesgelehrte gestehen zu, daß dem ächten Evangelium in den ersten Jahrhunderten zahlreiche Irrthümer sich angeschlossen haben, welche aus dem Heidenthume stammen oder im Sinne desselben erdichtet sind. *) Dem entsprechend wurde der Heiland nach dem Muster des Gottes Apollo und Gottvater nach dem des Zeus gemalt, und auch Maria nahm die Gestalt einer heidnischen Göttin an.

---

*) Eusebius Pamphili, der Mann, auf dessen Schultern die christliche Kirchengeschichte ruht, erzählt Hist. Eccl. Lib. VII. cap. 18, es habe die blutflüßige Frau, welche im Evangelium Matth. 9, 20 erwähnt ist, zwei eherne Bildsäulen neben der Thür ihres Hauses in Pannas errichten lassen; die eine stelle eine Frau mit gebeugten Knieen und erhobenen Händen (nämlich sie selbst als Bittende) dar, die andere den Christus als stehenden, mit einem gefütterten Mantel (διπλοίδα κοσμίως περιβεβλημένον) zierlich angethanen Mann, welcher der Frau die Hand reiche. Eusebius fährt fort: „Diese Bildsäule blieb bis auf unsere Zeiten, und ich habe sie, indem ich in die Stadt ging, selbst gesehen; es ist auch kein Wunder, daß vornehme Leute, von unserm Erlöser mit Wohlthaten bedacht, dies leisteten, zumal, da ich auch die Bilder der Apostel Petrus und Paulus und Christi selbst auf Tafeln, zur Erinnerung für uns aufbewahrt, gesehen habe." Neuere Alterthumsforscher haben erwiesen, daß jene Bildsäule einem Kaiser, wahrscheinlich dem Hadrian, zu Ehren gesetzt sei. Wenn nun ein grundgelehrter Forscher, wie Eusebius, so leichtgläubig war, den Kaiser Hadrian für den Erlöser anzusehen, so ist es, um seinen eigenen Ausdruck anzuwenden, gar kein Wunder (θαυμαστὸν οὐδέν), wenn auch andere Leute leichtgläubig waren und Alles, was sie nicht verstanden, auf den Heiland und Maria deuteten.

Das zu Ephesos vor 3000 Jahren gefundene, schon damals uralte Bild der schwarzen Diana trug eine Thurmkrone auf dem Kopfe; so trägt auch die schwarze Mutter Gottes auf ihren Bildern, namentlich dem sehr alten Bilde zu Alten-Oettingen, eine ungewöhnlich hohe Krone auf dem Kopfe. Das Bild der schwarzen Diana war unter der Brust mit kleinen Gestalten von Viktorien, Bienen, Ochsen und Hirschen verziert; auch das Kleid der schwarzen Maria ist mit allerlei Zierrathen, bestehend aus Sternen, Blumen und Arabesken, besetzt. Genug, es wird nicht weit gefehlt sein, wenn wir hiernach annehmen, daß die schwarze Diana von Ephesos es ist, welche in der christlichen Kirche Platz genommen hat.

Wie dem auch sei, so viel steht fest, daß ein unbefangener Mensch eine schwarze Gestalt nicht zu den guten Geistern zählen und den Engelschutz nicht bei ihr suchen kann. Wäre es nicht, daß Grauen, Schrecken und Gespensterfurcht einen geheimen Zauber hätten, so würde die Kunst und die Religion sich gegen die Verehrung der schwarzen Maria längst schon gesträubt haben.

V. Die weiße Madonna.

Madonna ist ihren Verehrern in verschiedenem Lichte erschienen. In den ersten Jahrhunderten erschien sie als römische Matrone, stehend und betend, vom Hals bis zu den Füßen von einer fließenden, faltigen Gewandung bedeckt. In Kandia und Korfu malte man sie, im Sarge liegend. Dann kam die byzantinische Kunst auf, welche der Madonna ein langes, schmales, mageres Antlitz gab.

Die deutschen Maler des 15ten Jahrhunderts, noch nicht bekannt mit der Antike, brachten aus deutschen Jungfrauen Madonnen und Heilige hervor. Die heilige Magdalena des Meisters Wilhelm, welche mit dem Papst Kornelius und dem heiligen Antonius dem Einsiedler zusammengestellt ist, ist solch ein ächtes

deutsches Jungfräulein, ganz Unschuld, Zartheit und Innigkeit in einfachster Stellung. Die heilige Jungfrau von Israël von Meckenen, wie sie in langem Lockenhaar, das Gewand ein wenig hebend, in ihren Pantöffelchen die Stufen hinaufschreitet — man sieht ihr das deutsche Ritterfräulein an, und alle die Frauen links tragen das tief sprechende deutsche Gepräge. Eine schlanke, völlig durchgeistigte Gestalt, sanft, ruhig, die süßeste Liebe verkündend, hochblond oder röthlich das Haar, die Augenwimpern lang und gesenkt, die Augenbraunen hoch, schmal und sanft gewölbt, schneeweiß die Haut, jede Ader und das leiseste Erröthen sichtbar — so erschien damals Madonna. Gewiß, es haben deutsche Augen des Mittelalters deutsche Schönheit tief verstanden. Und durch alle Madonnenbilder des deutschen Mittelalters blickt ein bestimmter Charakter hindurch, nämlich der deutsch-innerliche und dabei nonnenhaft gebundene.

Raphael und seine Nachahmer nahmen irgend ein schönes, frisches Mädchen zum Muster, malten selbst ihre entschiedenen Schönheitsfehler mit ab und machten daraus eine Madonna, Flora, Galathea, je nach Umständen. Ein rothes Kleid und ein hellblauer Mantel war zu Raphaels Zeit die Tracht der Madonna. Der Kopf mit einem leichten Tuch oder Schleier bedeckt, das Haar braun, das Augen- und Nasen-Gebiet lang, der Blick groß, der Mund nicht breiter, als das Auge. Alles in Huld und Zartgefühl und zugleich in Erhabenheit und Begeisterung gewoben, aber auch in vollster sinnlicher Schönheit und auf die Empfindung sinnlichen Glückes lebhaft wirkend. Verglichen mit den altdeutschen Madonnen haben die raphaelischen immer etwas Theatralisches, was den altdeutschen abgeht, die raphaelischen immer ein volles Bewußtsein, die altdeutschen nur ein leises Ahnen ihrer Göttlichkeit.

Annibale Carracci gab der Madonna, mochte er sie in ihren Blüthentagen mit dem Christuskinde oder mit gealterten Zügen

neben Christi Leichnam malen, stets ein starkes Kolorit, starke schwarze Augenbraunen, eine lange hohe Nase und braune Gesichtsfarbe; offenbar war es seine Absicht, das Zarte und Liebliche zu vermeiden und bloß das Große und Hohe des Charakters darzustellen. Schönheit des Leibes war nicht ihr eigentliches Wesen. Maria war stark im Glauben, scheuete nicht die Wanderung nach Aegyptenland und trug mit Ergebung das Kreuz der Armuth, Verfolgung und bitterster Schmerzen ihr ganzes Leben hindurch. Soll dieser Charakter — so mochte Annibale sich fragen — zurückstehen, um den Wundern, welche aus der jugendlichen Weiße einer zartgepflegten Frauenhaut entspringen, Platz zu machen? Auch unter einer gelben faltigen Haut kann Würde, Hoheit, Liebe und Milde wohnen; der Durchblick einer erhabenen Seele durch den Schleier einer alternden Haut ist nicht minder erhebend, als der Anblick der Jugendfrische. In diesem Sinne stehen seine Bilder der gealterten, vergilbten Madonna, welche den Leichnam des Sohnes auf ihrem Schooße hält, vollkommen gerechtfertigt da.

Raphael und Annibale sind hierin Gegensätze. Zwischen ihnen stehen viele andere Madonnenmaler, bei denen bald die Erhabenheit des Ausdrucks, bald die Eleganz der Formen, bald die sinnliche Schönheit vorherrscht. Zuweilen sind Venus und Madonna Schwestern, namentlich bei Francesco Mazzuoli; er hatte eine nackte Venus mit Amor gemalt; auf Verlangen des Käufers malte er ihr ein Gewand, und siehe, eine Madonna und ein liebliches Christuskind war fertig. (**Madonna della rosa in** Dresden.)

Neuerlich hat Schäffer mit seinem Stich der Madonna della Sedia viel Glück gemacht. Es frägt sich aber, ob seine Auffassung richtig ist. Sollte in diesem üppig weichlichen Gesicht wirklich etwas Heiliges liegen? Ich habe das nie finden können.

Hier schließt die Frage sich an: Wie soll jetzt Marie abgebildet werden? Antwort: Nicht Holbein, nicht Raphael, nicht

Carracci ist nachzuahmen. Alle Formen aus früheren Jahrhunderten sind veraltet; nicht, weil der Geschmack sich umgewandelt hätte, denn die religiöse Kunst ist nicht Modesache — sondern weil die Ansichten über Religion sich geläutert haben. Wer noch an den alten Formen hängt, das heißt: sich gegen die jetzige Welt und seine eigene Schöpfungskraft verneinend verhält, wird nimmer Großes und Bleibendes leisten. Wir haben den Nachlaß früherer Jahrhunderte in Saft und Blut verwandelt; nun ist endlich der Frühling da, welcher neue Gestalten hervortreibt.

Unsere Forderung an ein Madonnenbild ist: Charakter. Eine Seele ist darzustellen, deren Glauben ihr Reichthum ist, und in welcher die ganze Fülle göttlicher Tugenden wohnt. Steht Maria am Kreuze, so ist zugleich die starke Seele auszudrücken, welche sich in hohe Anfechtung schickt, ohne in Thränen zu zerfließen.

Wir wissen von Maria nichts, als die wenigen Worte, welche im Evangelium stehen. Strebe kein Maler darüber hinaus und in's Blaue hin, sonst wird er zum Herzen des gläubigen Volkes nicht gelangen. Diese einfachen, unbefangenen, rührenden Worte und die heiligen Werke Maria's in ihrem irdischen Vaterlande stehen dem Herzen weit näher, als die großen Erscheinungen hoch vom Himmel her, welche in Raphaels und Murillo's Transfigurationen zur Schau gestellt sind.

VI. Schwärmerei für Madonna.

Aufgeregt durch das glanzvolle Frohnleichnamsfest, empfindsam-fromm gestimmt durch die Andacht der Menge und das Gefühl der nahen Gottheit, wandelte ein jugendlicher Beichtvater in der Reihe der betenden Priester einher. Da, da, zu den Füßen eines Kreuzes, unerwartet, welch ein Anblick! Eine entzückte, junge, schöne Betende, in reizenden, warmen Umrissen hingegossen! Sie zu sehen, ach, ist ihm nicht Augenlust, ist über-

menschlich=wollüstiger Schmerz. Das Gefühl, im Blicke geboren, wälzt sich seinem Herzen zu; die Hände zittern ihr entgegen, begierig, das Amt der Augen zu übernehmen, Fühlhörnern gleich. Er kommt näher; sein Fuß berührt streifend ihr Kleid; seine Augen röthen sich schon. Ach, vorbei! Singen muß er, indem er mit hochklopfendem Herzen vorübergeht. Getrennt auf ewig!

O der Todsünde, die sein Blick begangen hat! Nur die strengste tägliche Bußübung, Stunde auf Stunde knieen und beten bis zur gänzlichen Lähmung der Leibes= und Seelen=Vermögen mag den Frevel sühnen — doch ach! neben seinem Schutzengel und den übrigen heiligen Patronen leuchtet immer wieder das Bild der Einzigen hervor. Hier ist nur Eine Rettung. Maria, Himmelskönigin, Schönste der Schönen, Dein Bild allein ist's, was ihn trösten kann; hier ist sein Herz; laß es Gnade vor Dir finden! Es war ja nur ein Abbild von Dir, welches ihn entzückte; es war Deine heilige Schönheit, welche sich in ihr offenbarte. Sei Du die Braut seines Herzens! Gestatte, daß er, in Dich versunken, nichts empfinde, als Deine Nähe, in Dir seine Seligkeit finde, daß er durch anhaltende Begeisterung Dich ganz und gar in seinen Leib einsauge, in der Gemeinschaft mit Dir, in Deiner geistigen Umarmung glücklich sei!

Der Mensch, das dunkle Ungeheuer — glühende Lava brennt in ihm und seinem Glauben. Das Weib, das Geschlechtliche ist's, was ihn entflammt, das unerreichbare Ideal der Schönheit ist's, was den Flug seiner Phantasie so hoch getragen hat. Wahnsinnige Andacht und leckendes Feuer wahnsinniger Begier sind hier beisammen. Die Kunst ist mit Schuld an diesem Götzendienst. Auf Jahrhunderte hinaus hat sie das religiöse Gefühl der christlichen Welt an diese überschwänglich schöne und liebreizende Madonna gefesselt. Einem neuen Sakramente, dem des Weiblich=Schönen, dessen Hohepriesterin sie selbst ist, hat sie Thüren und Thore des Himmels geöffnet. Je mehr Reize das Bild einer

Madonna zeigt, um so inbrünstiger ist die Andacht zu ihr, um so zärtlicher sind die Seufzer, welche der Liebende ihr zuhaucht, um so reicher die Liebeskränze, welche er ihr windet. Von einer Madonna, welche nicht in idealisch-jugendlichen Reizen prangt, tritt man mißmüthig zurück; man bereut es, ihretwegen eine Reise gemacht oder gar sie gekauft zu haben, wäre sie gleich im Ausdruck des Glaubens und der Entsagung ein Meisterwerk. Und wie viele entbrannte Kunstfreunde, gefühlvolle Maler, poetische Juden und Protestanten, denen keine irdische Maria zur Seite steht, haben die himmlische Maria zur Dame ihrer Herzen erwählt.

Andacht und sinnliches Entzücken, religiöse Erhebung und die Forderung des Reizes, welch ein Widerspruch, und doch wie innig hier verschmolzen! Der Sonnenblick des Schönen, welcher in einem unbefangenen Herzen die sittliche Kraft zu ihrer reichsten Blüthe treibt — hier ist er eine Fackel im Stroh.

Nach den Gesetzen unseres Gemüthes ist die höchste Tugend die Liebe, aber nicht die, welche bloß das schöne Weibliche, sondern die, welche die ganze Menschheit und Natur umfaßt, die, auf welcher alles Schöne, alles Ideale des Lebens, aber auch das Recht und die Religion beruht. Der Mensch ist berufen, sich zu dieser Alles durchdringenden Liebe zu erheben, nicht aber Buhlschaft und Schwärmerei mit dem Göttlichen zu treiben. Schwärmerei beruht immer auf Unklarheit. Die Rauchsäule, welche einem Weihrauch-Gefäße entsteigt, löst sich sogleich in Nebel auf und hat nur den Erfolg, die ächten Bilder zu verdunkeln und die reinen Wände zu schwärzen. So wird auch durch die schwärmerische Verehrung eines mondscheinigen, feenhaften Marienbildes der geschichtliche Charakter der Maria verwischt und entstellt. Der Künstler hüte sich vor solcher Entstellung der Wahrheit und vor alle dem, was den schlichten Ausdruck eines gläubigen Herzens überschreitet.

VII. Der Heiligenschein.

Dem Heiligenscheine liegt eigentlich ein ganz vernünftiger Gedanke zum Grunde. Wenn ein Mensch in höchste Wonne, in Entzücken geräth, sich ganz in Seligkeit versunken, sich alles Irdischen entäußert fühlt, so verbreitet sich über sein Gesicht eine Verklärung; seine Augen gewinnen einen erhöheten Glanz; es ist, als ob ein Lichtblick sich über ihn ergieße. Dies wollte man ausdrücken, wenn man in einem Bilde den Kopf eines Betenden oder Entzückten mit Lichtstrahlen umgab. Wie es nun oft vorkommt, daß ein schöner Gedanke oder ein sinnvolles Symbol in den Händen roher Menschen zum Starren, Todten, Gemeinen herabsinkt, so ist auch der Heiligenschein starr und unschön geworden. Eine runde gelbe Fläche, ganz ähnlich einem Strohteller, muß in allen Heiligen-Bildern das Haupt des Heiligen umgeben, obwohl durch diese geschmacklose, unmalerische Zugabe der Einklang des Bildes aufs Aeußerste gestört wird. Dieser Strohteller ist die Montirung, ohne welche der Heilige sich nicht zeigen darf.

In dem berühmten Bilde von Rubens:

„Die Geburt der Königin,"

hält eine weibliche Gestalt, welche eine Mauerkrone trägt, einen Säugling in den Armen, dessen Kopf von einem Heiligenscheine umstrahlt ist, und heftet ihren Blick auf ihn mit höchster Bewunderung. Und wer ist dieser Säugling mit dem Heiligenschein? Etwa der Heiland der Welt? Nein, es ist die ruchlose Maria von Medici. Als Rubens dieses Bild malte, war Heinrich IV. schon todt; die ganze Welt wußte es, daß die Ermordung Heinrichs nicht ohne Mitwissen seiner Gemahlin Maria geschehen war, und doch gab Rubens ihr einen Heiligenschein. Also auch hier Aberwitz und Gotteslästerung beisammen. Und wie paßt der Heiligenschein zur Mauerkrone und zum Flußgott nebenbei?

In dem durchaus idealen und erhabenen Bilde des St. Lukas von Cornelius ist der Kopf des Lukas von einem Heiligenscheine umstrahlt. Der neben ihm stehende Ochse hat ebenfalls einen Heiligenschein. Keine Frage: es wird den Hörnern und Ohren des Ochsen durch diesen Heiligenschein eine gewisse Würde und dem Ganzen des Ochsenkopfes ein geheimnißvolles Wesen verliehen, welches an das Geistreiche streift. Und diesen geistreichen Ochsenkopf mit dem Sinnbilde der Heiligkeit und Wunderthätigkeit malte ein Deutscher! Wer weiß, wessen Bildniß er hierin zu verewigen gedachte! Vielleicht das des deutschen Michels.

VIII. Aberwitz in Kirchenbildern.

Fiorillo hat in seinen kleinen Schriften artistischen Inhalts Band I. Seite 65—70 eine Menge unzüchtiger Kirchenbilder beschrieben. Wir wollten eigentlich eine Nachlese dazu liefern; indeß giebt es heut zu Tage Rücksichten, welche dies verbieten. Dagegen kann es nicht schaden, wenn wir hier eine Reihe von Bildern enthüllen, aus welchen sich ergiebt, welcher Geschmacklosigkeit eine falsche Kunstrichtung fähig ist.

Nicht selten sind Bilder aus alter Zeit, welche den Heiland zeigen, wie er über einer Kirche oder einem Kloster das Herz eines Heiligen ausquetscht, so daß ihm das Blut durch die Finger läuft. Auch aus neuerer Zeit ist ein Bild dieser Art (von Limpach in Prag) bekannt, worin der Heiland aus dem Herzen der heiligen Katharina von Siena Blutstropfen auf eine Kirche träufelt.

Auf dem Hauptaltar der Kirche der Madonna della Mezzaratta zu Bologna befindet sich ein Gemälde von Christoph von Bologna, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde darstellt. Das Obergewand der heiligen Jungfrau reicht bis zur Erde. Unter dem Gewande schauen unten rechts neun kleine Mönche, und unten links acht kleine Nonnen hervor.

In einer Kapelle des Domes zu Orvieto befindet sich ein berühmtes Freskogemälde von Luca Signorelli, das Abendmahl darstellend. Christus hält in der Linken einen Teller, worauf noch fünf runde Hostien liegen; eine sechste steckt er soeben einem der links stehenden Jünger in den Mund. Die sechs Jünger rechts haben ihre Hostien schon erhalten; Judas steckt die seinige in eine lederne Tasche, welche er über dem Mantel an seiner linken Seite befestigt hat.

Ein großes Freskogemälde desselben Künstlers in der sixtinischen Kapelle im Vatikan stellt die Einführung der Beschneidung bei den Hebräern dar. In der Mitte ein Engel, welcher mit seinem Schwert eine Menge Leute (dies sollen wohl die Unbeschnittenen sein) fortjagt; rechts stehen die Gläubigen, vor ihnen sitzt eine Frau, diese hat einen tüchtigen, etwa sechsjährigen Knaben auf dem Schoße und zeigt, daß sie selbst soeben die Beschneidung an ihm vollführt hat.

Auf einem berühmten Bilde von Domenico Zampieri streicht die heilige Cäcilie die Baßgeige, und ein Engel hält ihr ein Notenblatt vor.

Ein Freskogemälde von Giotto hat folgenden Gegenstand. Eine Frau war gestorben; bald stellte es sich heraus, daß sie vergessen hatte, vor dem Tode zu beichten; deshalb kam der heilige Franziskus herbei, erweckte sie zum Leben, nahm ihr die Beichte ab und ließ sie dann zum zweitenmale sterben. Das Gemälde besteht aus zwei Theilen. Links ist die Frau das erstemal gestorben; man sieht ihren Sarg und über ihm schwebt ein Teufel, nämlich ein nackter Mann mit Flügeln, Bocksfüßen und einem Bocksschwänzchen; er ist schon bereit, nach der Seele herunterzulangen. Rechts ist sie erwacht und beichtet; über ihr schwebt ein Engel, welcher sich anschickt, ihre Seele demnächst in Empfang zu nehmen.

In der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz befindet sich ein Gemälde von Andrea Orgagna, welches die Hölle darstellt. Man sieht darin den langhaarigen Schiffer Charon in seinem Kahne; den Teufel, wie er eine Seele verspeiset, deren Hintertheil und Füße ihm noch aus dem Munde hangen; man sieht Centauren (halb Mensch, halb Pferd) mit Schild und Lanze, wie sie arme Sünder anspießen; einige Harpyien (große Vögel mit Menschenköpfen), wie sie auf Bäumen sitzen und Alles mit ihrem Unrath dermaßen verstänkern, daß die armen Seelen nach beiden Seiten davonlaufen; die brennende Stadt Jerusalem; einen Engel, wie er zwei Seelen aus viereckigen Luftlöchern des Fegefeuers herauszieht; einen Engel, wie er zwei Seelen in's Paradies führt. *)

Zum Schluß das weltberühmte Bild: Mariä Krönung von Fiesole. Der Heiland, ein Mann von beiläufig 50 Jahren, setzt seiner Mutter, welche als 16jähriges, kindlich-holdseliges Fräulein erscheint, eine Krone auf's Haupt. Einige Engel streichen die Geige, andere blasen die Flöte, einer rührt die Trommel, ein anderer hat eine Art von Leierkasten. Einige von diesen Engeln sind Mohrenknaben mit eingedrückten Nasen, dicken Lippen und dunkler Farbe. Der Heiland und seine Mutter tragen Kleider von feinem Pelz. Zu Füßen des Thrones eine Menge Heilige beiderlei Geschlechts, welche in verschiedenen Jahrhunderten nach Christus gelebt haben.

In Kirchenbildern erwartet man eine Darstellung der einfach-hohen, sittlich-großen Charakterzüge aus dem Leben Christi (denn auf ihm ruht unsere Kirche) oder der Tugenden und frommen

---

*) Anmerkung. In früheren Jahrhunderten suchte man den Ort des Fegefeuers im feuerspeienden Aetna; unser Maler aber schließt sich der göttlichen Komödie Dante's an, wonach die Hölle unterhalb Jerusalem und unter ihr, aber auf der anderen Seite der Erde — als Gegenfüßler von Jerusalem — das Fegefeuer und der Himmel ist. Auch die Harpyien und Charon kommen bei Dante vor.

Gefühle seiner Verehrer. Nun blicke man dagegen auf obige Beispiele von Aberwitz zurück! Und wie leicht ließen sich deren noch Hunderte sammeln! Folianten könnte man damit anfüllen.

IX. Schreckliches in Kirchenbildern.

Seid fröhlich und getrost! ruft eine gnädige Stimme uns zu. Aber nicht Allen ist das fröhlich und getrost sein als Pathengeschenk in die Wiege gelegt. Viele gelangen erst nach rauhen Kämpfen mit sich und der Welt dahin, daß sie, in sich einkehrend, einer seligen Ruhe genießen.

Die Religion und die Kunst sind die Elemente, durch welche wir zur schönsten der Tugenden, zur heiteren Seelenruhe gelangen. Eine gläubige liebhabende Seele kann nicht traurig sein. Wer den Himmel in sich trägt, in dessen Augen wird auch der Himmel sich wiederspiegeln; fröhlich wird er aufstehen und an sein Tagewerk Hand anlegen, mit freudiger Kraft das liebe Tageslicht zu des Landes Nutzen verwenden, in Gelassenheit stillhalten, wenn ein Unwetter naht, und getrost sich zur Ruhe legen. Ein trauriger Engel, ein Bote von oben, dessen Herz kalt ist, steht selbst als Kunstwerk im Widerspruch mit sich. Die Religion der Liebe fordert von uns nichts weiter, als daß unsere Seelen in einer Sonntagsstimmung verharren. Heitere Gemüthsruhe, sagte der heilige Franz von Sales, ist das sicherste Zeichen eines religiösen Sinnes. Das sagte er, nachdem er wacker gekämpft und den Sieg über sich errungen hatte.

Die Kunst ist es, welche uns nach heißem Tagewerke durch ihren Schatten und Blüthenduft erquickt, uns zu einem beschaulichen Frieden, einem heitern Spiel der Seelenkräfte stimmt. Wer mit seiner Zuneigung den ganzen Menschen umfaßt, wem auch das Leibliche, das klare Angesicht, der lebensvolle Mund, die liebehauchende Brust rührend und herzgewinnend erscheint, dem

sind auch die heiteren Räume der Kunst erschlossen. Umgieb dich, Freund, mit anmuthigen, unschuldigen Bildern, wirf, ehe du an dein Geschäft gehst, noch einen Blick auf deine Lieblinge, fasse sie fest in die Seele, und bald wirst du deine Stimmung gehoben, dich für den ganzen Tag elektrisirt finden. Halte dein kaltes Herz an die Flamme der Kunst, bis es brennt! Deine Bilder sind immer schön, immer erwärmend, nie feuerschürend. Der Einklang ihres Tons und ihrer Farben wird dir süßen Einklang in die Seele gießen; ein Gefühl des höchsten Wohlseins wird über dich kommen; in der Tiefe des Schönen wirst du die Quelle finden, aus welcher du zu allen Stunden Beseligung schöpfen kannst.

Hinweg also mit dem Traurigen und Schrecklichen aus dem Gebiete der Kunst! Sehen wir im Leben nicht genug des Widerwärtigen? Wozu uns bemühen, es zu vervielfältigen?

Wenn Willmann den heiligen Bartholomäus malte, wie er geschunden wird und die abgezogene Haut herunterhängt, so war dies eine Verirrung. Wenn Michel Angelo in seinem jüngsten Gerichte in der sixtinischen Kapelle den Bartholomäus malte, wie er in seinen Händen seine eigene Haut trägt und dem Heilande vorzeigt — welche Rohheit! Wenn Annibale Carracci den Leichnam des Heilandes malte, lang hingestreckt, jede Muskel anatomisch treu, die Farbe des Leibes fahl, die Hände bläulich, allenthalben die Zeichen beginnender Verwesung, so war dies ein der Kunst unwürdiger Gegenstand, weil er abstoßend und Ekel erregend ist. Der Gedanke der Kunst erliegt, wird mit zur Leiche, wenn eine Leiche dargestellt wird.

In der Kreuzkirche zu Breslau an allen Wänden vor mir, hinter mir, Geißeln, Dornen, aufgerissene Wunden, tropfendes Blut; hier ein Heiliger, welchem ein glühendes Eisen den Leib zerreißt, dort der blutrünstige, zerfleischte, zermarterte Leib des Herrn, dessen Augen mich hin und her begleiten, ach! und der

Jammerblick, welchen er, unter der Last des Kreuzes hinsinkend, seiner weinenden Mutter zuwirft! Mich, den Ketzer, faßt ein Grauen; ich fühle, daß ich ein Aussätziger, ein Ausgeschlossener bin, daß das tropfende Blut mein Ankläger ist. Es durchfährt mich, als hörte ich mein eignes Jammergeschrei im jüngsten Gerichte. Die hohen Mauern, die Säulen, die Geheimnisse des priesterlichen Meßopfers umringen mich enger; die Wölbungen der Kirche rauschen über mich hin, wie Meeresfluthen. Wehe, er kommt, der Blutende, von hinten, mich zu fassen, mich zum Gerichtstage, unerbittlich in die äußerste Finsterniß zu zerren. Schaudernd, zerknirscht, zerschlagen eil' ich in's Freie.

Die Bilder hinaus! und die wunderschöne Kirche steht in ihrer ursprünglichen Herrlichkeit da. In eine Strafanstalt, in ein spanisches Inquisitionsgebäude, an einen Ort, wo die Folterbank wüthet, passen diese blutigen Bilder, aber nicht in eine Kirche. In einem geweiheten Raume, in welchem das Göttliche sich offenbaren und das menschliche Herz seine Heimath suchen soll, ist kein Platz für Greuel und Schrecknisse. In die Verbindung des Schönen mit dem Himmlischen muß nicht das Häßliche und Höllische sich hineindrängen; am heitern sternhellen Nachthimmel muß nicht ein Unhold, ein Gespenst sein Wesen treiben. Malt uns das Erhabene, getaucht in das Rosenlicht des Schönen! Gebt uns Schöpfungen der Kunst, denen wir nahen können, wie der Bräutigam seiner Braut, zartfühlend, tief-inbrünstig, heiter und getrost!

X. Religions-Teufeleien.

Bei dem ersten Schritte, mit welchem der Fremde das Salzburger Land betritt, wird er sich bewußt, daß er einem Paradiese naht, und sogleich fühlt er sich hier zu Hause. Die Worte Heimath und Heimweh lernt er erst hier recht verstehen,

hier, wo himmelhohe Alpen ihn rings umgeben und ihn nach den grünen Gründen, nach den Menschenwohnungen in ihrem Schoße drängen, hier, wo die belebte Bildnerei der Wasserfälle ihre unsichtbaren Bande um ihn schlingt und ihn mit fortreißt nach den Hütten am See, in dessen Schoße sich die Gewässer sammeln. Alles regt hier den Menschen an, sein Herz zu öffnen, seine Brüder zu lieben und die Lobgesänge der Mutter Erde mitzutönen.

Der Erzbischof von Firmian (von 1729—1731) thronte in seinem Salzburg wie ein Gott; er konnte göttlich wirken und — trieb 30,000 Protestanten aus. Ach, die armen salzburgischen Bauern! Diese Heimath verlassen zu müssen, diesen lachenden Thälern, diesen sammetgrünen Seen den Rücken zu wenden! Dem Vaterhäuschen, das so heimlich da am Abhange, am Wasserfalle, im grünen Gebüsche liegt, den Scheideblick zuzuwerfen! Fortzuzerren das heulende Weib und die zürnenden Buben und die jammernden Mägdlein! Fortzuwandern Hunderte von Stunden in die Steppen, wo der brandenburgische Sand unter den Füßen knirscht oder der lithauische Morast durch die Sohlen quillt! Ach, das muß blutige Thränen gekostet haben.

Sollte man es für möglich halten, daß es Künstler geben könne, fähig, solche Unthaten im Sinne des Gewalthabers als großherzige Thaten zu verherrlichen? Sollte man nicht meinen, es müsse ein Künstler, welcher eine solche Gemeinheit begeht, Zeitlebens im Schlamme gelegen haben? Doch nein! Die Religions-Teufeleien waren ein beliebter Gegenstand der Kunst; es waren Hofmaler, hochgestellte Künstler vom ersten Range, welche die Siege der Kirche über die Ketzer bildlich feierten. Wo irgend eine große kirchliche Gewaltthat geschah, da setzte die Kunst dem Thäter einen Stern an ihren Himmel und schmückte seine That, daß sie einen Schein gewann, als sei sie recht. Ein großartiges Steinbild verewigt jenen Erzbischof!

Der Papst befahl einst, alle Hugenotten zu tödten; aber nicht sogleich gelang seine huldreiche Absicht; sein Wille war gut, aber die Macht fehlte ihm. Erst der große König, aufgestachelt durch seine frömmelnde Maitresse, errang durch Dragoner den schönen Erfolg, die Ketzer zu bekehren, und nun kam ein Schwung der Begeisterung über die französischen Künstler, welchem manches schöne Bild seine Entstehung verdankt; alle Musen stießen in's Horn, um der Welt zu verkündigen, daß eine Großthat geschehen sei.

Eins der gelungensten dieser Bilder ist die Ausrottung des Calvinismus, gemalt von Charles Lebrun, gestochen von Edelink, in 2 Blättern. Es hat ein Kampf in den Lüften stattgefunden; die Religion fährt in einem Siegeswagen daher, welcher von den 4 Evangelisten gezogen wird; neben ihr Glaube, Liebe, Hoffnung, hinter ihr der Friede und die Gerechtigkeit mit Waage und Beil; in der Hand hält die Religion einen Schild, welcher das Bildniß des Königs Louis XIV. enthält. Hinter dem Wagen stürzen die Calvinisten rücklings in die Tiefe, zunächst ein Priester, dem ein Satan die Bücher entreißt, dann eine Mißgestalt, welche eine Maske in der Hand hält, und ein Drache mit einem zerbrochenen Kruzifix. Tief unten liegt der Calvinismus, dargestellt als Fürst der Finsterniß, welcher sich vor Grimm in den Arm beißt; Krone und Helm liegen neben ihm.

Dieses Bild macht einen furchtbaren Eindruck. Also die Kunst entblödete sich nicht, sich in Widerspruch mit dem Göttlichen zu setzen und die Blüthen ihres eigenen Daseins abzureißen, wo es galt, einem Könige und seiner Maitresse Beifall abzugewinnen. Zwei so große Künstler, wie Lebrun und Edelink, gaben sich dazu her, ihre Kunst, ihre theure Errungenschaft, ihre geistige Schöpfungskraft so tief zu entwürdigen und dem freien Genius der Kunst das Brandmaal der Knechtschaft auf die Stirn zu drücken. Die Kunst hat hier eine Richtung angenommen, die

ihr selbst fremd und feindlich ist. Nur das Wahre, Schöne und Gute ist fähig, in die Welt der Kunst erhoben zu werden; mit Mißgestalten, mit Entweihung des Unendlichen, mit Beschimpfung der Unterdrückten darf die Kunst sich nicht beschäftigen. Auch den Ketzern bleibe die gesegnete Luft des Schönen frei.

XI. Vermengung des Christlichen mit dem Heidnischen.

Das bischöfliche Schloß zu Würzburg, unter den Fürsten-Schlössern eines der größten und schönsten, war von Grund aus neu gebaut, und nun beschloß der Bischof, welcher soeben (1752) Erzbischof geworden war, seinen erhabenen neuen Stand durch Ausschmückung des Schlosses zu verherrlichen. Zu dem Ende ließ er zunächst an der Decke des Treppenhauses den Olymp malen. Da dies gefiel, so ließ er im großen Saale die Vermählung des Kaisers Friedrich Barbarossa malen, welcher dem Bisthume das Herzogthum Franken verliehen hat; man sieht hier, wie Apollo auf einem Sonnenwagen dem Kaiser die Braut entgegenbringt und Bacchus, Ceres und Venus dem Wagen folgen; man sieht auch, wie neben der Braut ein Alter mit einer Nymphe Unfug treibt.

Tausend Beispiele eines so verschrobenen Geschmacks haben sich damals in Deutschland zugetragen. Aber ist's jetzt besser? Durch die Walhalla, Bavaria u. s. w. ist ganz Baiern auf einen mythologischen Standpunkt versetzt; dieser Simmelsammel aus allerlei Kunst-Zeitaltern beweist nur, daß man für den Geist der katholischen Kunst dort kein Verständniß mehr hat. Die neuen Bildsäulen auf der Schloßbrücke zu Berlin — ganz im Geschmacke jenes Erzbischofs, aber noch fremdartiger, noch unverständlicher dem Volke. Der Zauber deutscher Heldengröße umgiebt den Kaiser Rothbart, auch wenn er in Gesellschaft der Venus und anderer leichter Damen erscheint. Aber die Göttin Minerva, wie

sie einem preußischen Landwehrmanne Unterricht in der Geschichte des großen Friedrich ertheilt, paßt nicht in die heidnische und nicht in die christliche Zeit. Es ist neuer Most, gefaßt in alte Schläuche. Was wird das werden, wenn unsere Landwehrmänner einmal in's Feld ziehen? Im Geiste hör' ich sie schon rufen: Vorwärts mit Minerva für König und Vaterland!

Woher rührt der Geschmack, welcher christliche und heidnische Zeichen unter Einem Banner vereinigt? Unmittelbar aus Rom. In Rom ist die christliche Hülle sehr dünn, unter welcher das Heidenthum hervorblickt; die Apostel Petrus und Paulus stehen auf den Säulen des Trajan und Antonin; auf dem Obelisk ist ein Kreuz, worin ein Stückchen vom wahren Kreuze verwahrt wird; auch in ursprünglich christlichen Kunstwerken sind mythologische Motive in Menge angebracht. *) Selbst die Gottheiten sind mit einander verschmolzen; Minerva trägt ein Kruzifix; in der Thür der Kirche St. Peters ist Jupiter mit Leda abgebildet; der Stuhl Petri in derselben Kirche enthält Bildwerke, welche die Thaten des Herkules vorstellen; die heilige Messe wird im Pantheon gelesen.

Das Christenthum gewisser Künstler ist überhaupt nichts weiter, als eine Wolkenschicht über dem Olympos, aus welcher Madonna und Apollo, Jo und der heilige Georg herabschauen. Ihre Kunst will einen reichen, prächtigen Christus, welcher in einem Marmorpalaste wohnt, die Wände beschlagen mit Goldblech, wie der Tempel zu Jerusalem, und behangen mit köstlichen

---

*) Anmerkung. Auch in Dichtwerken kommt diese Vermengung vor. Der Dominikaner Franz de Retza widmete der heiligen Jungfrau ein Gedicht: Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae virginis, worin er sagt:

„War doch Danae von Jupiter schwanger durch Goldregen, hat doch Jupiter unter dem Bilde eines Stiers die Europa getäuscht, warum sollte nicht die heilige Jungfrau schwanger vom heiligen Geist gebären?“ (Wörtlich übersetzt.)

Der Orden der Dominikaner stimmte nämlich gegen die unbefleckte Empfängniß, unser Franz aber dafür. Durch sein Gedicht wollte er seine Meinung vertheidigen. O heilige Einfalt!

Bildern von Jupiter und Leda, Galathea und Danaë; in der Vorhalle Leute in goldenen Gewändern, welche kunstreiche Weihrauchgefäße schwenken, vor dem Thore die Bildsäulen der drei nackten Grazien.

Kann es noch zweifelhaft sein, ob diese Vermengung des Heidnischen mit dem Christlichen zuläßig ist?

Nimm, lieber Leser, die Strixnersche Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde zur Hand! Vereinsame und versenke dich in diese Bilder, und bald — magst du Christ oder entschiedener Nichtchrist sein, ganz gleich — bald wird das beseligende Gefühl einer stillen Sonntagsfeier dich umweben, ein Meer von Glockentönen dich umrauschen, der überirdische Schimmer purpurfarbiger Kirchenfenster auf deine Bilder fallen und ihnen Leben und Geist verleihen. Gewiß, die Religion der Unschuld und Demuth bedarf des Glanzes nicht, welcher ihr aus einer Vermählung mit dem Heidenthume entspringen kann; sie wohnt in einem Lichte, vor welchem der Aether über den Höhen des Olympos verbleicht und in kimmerische Finsterniß zurücksinkt.

Für alle klassisch gebildete Männer rinnt freilich noch im Klassischen eine mächtige Quelle der Begeisterung und — das ist klar — hier wird sie ewig rinnen. Aber daraus folgt für uns keine Berechtigung, diejenigen klassischen Gebilde, welche entschieden dem Christenthum feindlich sind, mitten unter christliche Umgebungen zu stellen. Das Heidnische für sich und das Christliche für sich! Nicht Beides unter einander gemengt! Sonst leidet Beides in Geist und Wahrheit.

XII. Verbreitung der Liebhaberei zum Nackten von Rom aus.

Zur Zeit der Päpste Alexander VI., Julius II. und Leo X. ging in Rom die Sinnlichkeit mit der Religion Hand in Hand.

In dieser Zeit entsprang, durch den Geschmack an den Antiken genährt, die Liebhaberei zum Nackten in der Kunst und überfluthete alle christliche Völker. Aus der griechischen Mythologie, wie aus der Bibel, wählte man solche Scenen, welche des Nackten die Fülle darboten. Diana im Bade und Aktäon, Venus, dem Bade entsteigend, Susanna im Bade, Bathseba im Bade, das Urtheil des Paris, Adam und Eva, am Baume stehend, Judith im Bette des Holofernes, Mars und Venus, vom Gemahl überrascht, Jupiter's Liebschaften, Apollo und Daphne, Bacchus und Ariadne, das sind die Gegenstände, an welchen die Künstler sich am liebsten versuchten. Auch die verworfensten Scenen, zum Beispiel Noah, entblößt vor seinen Söhnen, das Vergehen der Töchter Lot's mit ihrem Vater, Lukretia, im Bette überwältigt, fanden Beifall.

Es vertrug sich im Gemüthe der Maler, gleichzeitig heilige und unzüchtige Bilder zu malen und selbst den heiligen einen Anstrich von Unzucht zu geben. Nach Didron's Ikonographie wurde in einem Marmor-Relief die heilige Jungfrau bei ihrer Himmelfahrt nackt wie eine Venus dargestellt. Raphael, der große Madonnen-Maler, tauchte den Pinsel nicht selten in Wollust; eins seiner ausgezeichnetsten Gemälde zeigt Kupido und Psyche in offenem Liebesakt. Die Hauptblätter des Nicolas Beatrizet sind die Kreuztragung und das Opfer Priap's, beide nach Raphael. Raimondi war streng religiös, ließ sich aber doch herbei, die von Guilio Romano gezeichneten Postures, eine Sammlung wollüstiger Stellungen, durch den Kupferstich zu vervielfältigen. Sogar die Apostel und Heiligen malte Michel Angelo nackt, selbst in Kirchenbildern. Correggio malte die berühmte Nacht, aber auch Jo, von Jupiter umarmt; im Nonnenkloster St. Paolo zu Parma bemalte er die Decken des Speisesaales mit nackten Grazien und Faunen — für Nonnen-Augen eine seltsame Weide! Guido Reni malte eine nackte Venus, aber auch eine

Mater dolorasa; Annibale Carracci malte Herkules und Omphale im Augenblicke der Liebe, aber auch den Leichnam Christi; Carlo Cignani eine Reihe höchst sinnlicher Bilder, aber auch eine holdselige Madonna und ein Christuskind in der Krippe. Barbieri malte den heiligen Hieronymus nackt. An Magdalena in der Wüste haben viele Maler ihr Talent einer zarten Fleischgebung geübt; die fromme Büßende muß bei Battoni die rechte Brust unseren Blicken preisgeben, bei Correggio noch etwas mehr, bei Mengs noch weit mehr; es ist, als ob sie uns nicht zur Buße, sondern zu einem Schäferstündchen einladen wollte; die schönere Hälfte des weiblichen Geschlechts ist an ihr gründlich ausgebeutet.

In der Verkündigung einen nackten oder halbnackten Engel zu malen, welcher vor der heiligen Jungfrau steht, dies ist eine schwere Aufgabe. Cesare Procaccini löste sie schlecht; bei ihm lacht der Engel, und, was schlimmer ist, auch Maria lacht. Cornelis Lens malte den Engel mit einem verliebten Lächeln, wie wenn der junge Ehegatte dem zärtlich harrenden Weibe naht. Die geistlichen Herren zu Gent fanden das Bild sehr schön, aber den Engel viel zu verliebt und daher die ganze Scene höchst zweideutig. Ein verzweifelter Fall für ein Kirchenbild! Endlich wurden dem Engel ein Paar Flügel angesetzt, und nun sieht das Ganze erst recht komisch aus; er bleibt doch ein Faun, wenn gleich er Flügel trägt.

Willmann hatte, nachdem er katholisch geworden war, eine nackte Venus gemalt; dies ließ seinem Gewissen keine Ruhe; er führte daher ein anderes Bild, die Geißelung des Heilandes, aus, schenkte es dem Kloster Leubus und bedang sich dafür den Lohn, daß täglich vor diesem Bilde eine Messe gelesen werde, damit er ungeachtet seines Bildes der Venus die ewige Seligkeit erlange. Dennoch malte er später Susanna im Bade, so wie den empörendsten und doch beliebten Gegenstand der Kunst, nämlich Lot und seine Töchter. Er meinte wohl: wenn die Wollust nur ein bib-

lisches Kleid trage, so schade sie der Seele nicht. Die Strafe ist aber nachgekommen. Das Kloster ist eingezogen, und vor dem Bilde der Geißelung des Heilandes wird keine Messe mehr gelesen.

Auch der fromme Morghen bildete eine nackte Venus; jedoch bereuete er es bald nachher.

Und was hat man in neuester Zeit mitten in Deutschland erleben müssen! Der achtungswerthe, wissenschaftlich gebildete deutsche Bildhauer Kalide bildete mit fünfjähriger Mühe in karrarischem Marmor eine lebensgroße, völlig nackte Bacchantin, welche sich rücklings auf einen Panther wirft und die ausgebreiteten Beine in die Höhe reckt. Ein widerliches Erzeugniß ausschweifender Phantasie. Es bleibt nur zweifelhaft, wem nun der Preis für größere Frechheit gebührt, dieser Bacchantin oder den Bildsäulen auf der Schloßbrücke zu Berlin.

XIII. Das Nackte in der Kunst ist verwerflich.

Ein bloßes Bein oder ein bloßer Nacken oder des etwas wird Niemanden ärgern oder verführen. Dergleichen sieht man alle Tage. Wenn die Bauermädchen in die Stadt zur Kirche gehen, so tragen sie Schuhe und Strümpfe in der Hand; sie ziehen auch wohl, wenn es regnet, den Rock über den Kopf, und erst vor der Kirchthür machen sie große Toilette. Sich über die possierlichen Scenen solcher Art zu ergötzen, ist etwas Unschuldiges. Das unbefangene Sichgehenlassen schlichter Menschen kann im Bilde wie in der Wirklichkeit eine angenehme Unterhaltung gewähren.

Ganz anders ist die Nacktheit der Statuen auf der Schloßbrücke zu Berlin; dort ist das Verborgenste an's Licht gezogen und in den Vordergrund gestellt, und zwar auf eine Weise, wie sie in der übrigen gebildeten Welt nicht vorkommt. Diese Art der Nacktheit ist verwerflich, denn sie ist

1. undeutsch.

In der deutschen Sagenwelt sind die Hexen immer nackt; bekleidet ist man überhaupt unfähig zur Zauberei. Ein junges Mädchen, welches in der Andreasnacht ihren künftigen Geliebten sehen will, muß sich vor allen Dingen entkleiden. Wenn man um Mitternacht sich entkleidet mit zwei Lichtern im Spiegel besieht und dreimal den Teufel ruft, so kommt er. — Ein deutlicher Beweis, daß nach der Meinung des Volkes das Nackte mit dem Sündhaften, mit der Versuchung in engster Verbindung steht.

In der deutschen Literatur hat man das Nackte stets mit der gebührenden Nichtachtung behandelt; keinem deutschen Dichter ist es eingefallen, die Schönheit der verborgenen Leibestheile der Geliebten zu besingen; die Reize des unverhüllten Magdthums galten immer als ein süßes Geheimniß, von welchem man den Schleier nicht hinwegziehen darf. Nur erst zu Wielands Zeit kam die französisch-leichtfertige Richtung derer auf, welche sich darin gefielen, mit dem halbverhüllten Nackten zu spielen und zwischen Wollust und Sittlichkeit hin und her zu schweben. Glücklicherweise hat Wieland nicht auf das Volk gewirkt; er schrieb nur für die vornehme Welt, deren Panier damals nicht die keusche Minne war. — Auch für die Zukunft droht von der literarischen Seite her der Sittlichkeit des deutschen Volkes keine Gefahr. Die deutsche Sprache ist zu ehrlich, bezeichnet leibliche Gegenstände zu grob und verliebte Regungen zu nüchtern, als daß sie fähig wäre, gleich der französischen Sprache über die lüsternen Bocksprünge der Pane und Faunen den Schleier der Grazien zu werfen. Der Deutsche empfindet zu tief, als daß er Geschmack daran gewinnen könnte, sich auf dem gespannten Seile der Zweideutigkeit zu bewegen.

2. ein Aergerniß dem Volke.

Schamhaftigkeit ist eine der stärksten Triebfedern zur Tugend; Schamlosigkeit aber ist eines der zerstörendsten Elemente. Unter

den Wilden in Amerika geht eine Ursage, die Göttin der Unkeuschheit sei mit dem Tode vermählt. So ist's in der That; der Unkeusche zerstört sich selbst leiblich und geistig, zerstört aber auch den ganzen Menschenkreis, welchem er angehört.

Ich fragte ein Mädchen: Wie bist du dazu gekommen, so jung dich diesem schlimmen Gewerbe zu ergeben? Sie antwortete: Den ersten Anstoß gab der Anblick der Bildsäulen auf der Schloßbrücke zu Berlin; dort erwachte zuerst meine Sinnlichkeit; ich konnte nicht schlafen; was ich gesehen hatte, gaukelte in tausend Wendungen um mich her; mein Gefühl für Nacktes wuchs mit jedem Tage, und so ging's von Stufe zu Stufe bergunter.

Bewaffnet mit dieser Erfahrung, fordern wir, daß nicht das zuchtlose Nackte den Augen junger Leute aufgedrungen werde. Ihr Großen der Erde, habt Achtung vor der gesitteten Welt, schont die letzten Bande der Gesellschaft! Weil ihr selbst von früher Jugend an gewohnt seid, nackte Bildsäulen zu sehen, darum denkt ihr euch nichts Arges dabei. Aber junge Leute aus dem mittleren und niederen Stande, welche dergleichen Bilder zum erstenmale sehen, stehen wie betäubt davor, fühlen sich auf's Aeußerste beunruhigt und aufgeregt.

Man faselt so viel von den alten Griechen, und daß ja bei ihnen die nackte menschliche Gestalt das Urbild der Schönheit und der Gottheit gewesen sei. So? Was sagt denn Aristoteles?

> „Es ist die Pflicht der Gemeindevorsteher, unanständige
> „Bilder nicht zu dulden. Auf die Tempel der Liebes-
> „gottheiten ist dies leider nicht anwendbar; aber da dür-
> „fen wenigstens keine Kinder und Weiber hinein."

Und wir setzen schamlose Bildsäulen auf die Schloßbrücke, welche von Kindern und Weibern in jeder Sekunde betreten wird! Etwa damit unsere jungen Mädchen bei Zeiten das Erröthen verlernen? Fort mit diesen Bildsäulen in verschlossene Räume, wo nur der Kunst-Liebhaber sie sieht! Ist doch der König von Nea-

pel auf den gesunden Gedanken gekommen, für seine erotischen Gemälde, Bronzen und Statuen ein geheimes Kabinet anzulegen! Sind doch bei den Spaniern, diesem ritterlichen, ehrliebenden Volke, schon seit Jahrhunderten alle nackten Bilder verboten! Hat man doch in Paris neuerlich alle nackten Statuen von den öffentlichen Plätzen entfernt!

Bei der Kunst- und Gewerbe-Ausstellung zu New-York im Jahre 1854 haben die Amerikaner, und zwar nicht blos die von der Quäker- und Mäßigkeits-Race, sich mit größtem Abscheu von den ausgestellten Nuditäten hinweggewandt und dergleichen Zusendungen sich für das nächstemal alles Ernstes verbeten.

3. unmalerisch.

Ein Kiefern-Hochwald, worin viele astlose lange Bäume neben einander stehen, sieht starr und unschön aus; ist aber Fichten-Unterwuchs darin, so erscheint der Fuß der Bäume malerisch umkleidet, und das Ganze gewährt einen überaus anmuthigen Anblick, welcher durch den Kontrast zwischen dem Blaugrün der Kiefer und dem saftigeren Grün der Fichte, der Wölbung der Kiefer und der Pyramidenform der Fichte mächtig gehoben wird: der Unterwuchs ist das Gewand des Waldes. Aehnlich verhält es sich mit dem Anblick entkleideter Menschen; der Mensch bedarf einer Gewandung, welche gegen seine Gestalt und Farbe absticht. Man sehe einen Haufen von Leuten, welche sich baden, fette und dürre, alte und junge beisammen! Nichts als eintöniges Fleisch, einförmige Umrisse, die nämlichen Verhältnisse der Theile, keine Verschiedenheit der Lichtwirkung, keine Zusammenstimmung und kein wesentlicher Kontrast. Wer könnte einen solchen Anblick anmuthig finden? Bei aller Schönheit, besonders der weiblichen, ist das Nackte an sich unbedeutend. Es wird reizend, es gewinnt Seele erst durch eine graziöse Hülle.

Im Raub des Hylas von Karl Sohn — warum nicht den Busen und Unterleib der Wasserjungfrau rechts ein klein wenig

bedecken? Etwa mit den Wasserwogen oder dem wehenden Schleier oder dem wallenden Haar? Die Gruppe der vier Leiber ist zu realistisch hart, zu sehr zerhackt, durch einige Gewandung wäre sie tonweicher, anmuthiger, fließender, melodischer geworden.

Symmetrie zwischen ganz nackten Leibern ist nicht denkbar. Selbst in Laokoons Gruppe ist sie nur auf Kosten der Wahrheit erreicht, nämlich dadurch, daß die Leiber der Knaben, mit dem reiferen Ausdruck ihrer Köpfe verglichen, zu schmächtig sind, die Brust des Vaters allzu herkulisch gebildet ist, und die drei Leiber unnatürlich eng neben einander gestellt sind.

Am übelsten steht es aus, wenn neben einer völlig bekleideten Person eine völlig nackte steht. So bei den Statuen auf der Schloßbrücke zu Berlin. Eben so in dem Bilde von Rubens, welches drei große nackte Frauenzimmer (die drei Grazien) neben einem nach der Mode der Zeit bekleideten kleinen Mädchen (Maria von Medici) zeigt. Hier neben Gewändern tritt das Kahle, Dürftige, nicht genug Umschlossene nackter Leiber recht grell und schreiend hervor.

4. dem Kunstgefühle unserer Zeit nicht entsprechend.

Sollte wohl die Erschütterung oder Erhebung, welche uns im Anschauen eines bedeutenden Kunstwerkes durchzittert, wirksamer sein, wenn ein nackter Busen oder Rücken dabei zu sehen ist? Beinahe sollte man meinen, daß die Künstler diese Frage bejahen müßten; wenigstens haben sich die meisten bisher bemüht, das Nackte allenthalben anzubringen. Lächerlich ist diese Bemühung. Nur das kann ein Kunstwerk sein, was einen Ausdruck der menschlichen Seele zum Gegenstande hat, und zwar nicht einen gemeinen, sondern einen erhebenden. Bedeutungsvoll ist nur das, was dem Gemüthe entstammt; alles Uebrige ist Spiel der Schatten an der Wand. Wir sind gewohnt, das Schöne des Menschen im Ausdruck des Gesichts, in der Haltung, im Habitus des

Ganzen zu finden, aber nicht in nackten Leibestheilen. Wir lieben das Individuelle des Ausdrucks; in nackten Gliedmaßen kann aber ein Besonderes, ein Charakter nicht ausgedrückt werden, sondern nur das Allgemeine der Fülle, Stärke, Zartheit und ihrer Gegensätze; dieses Allgemeine aber ist in unsern Augen interesselos und mithin wirkungslos.

XIV. Rom: das Treibhaus deutscher Kunst.

Die Malerschulen sind eine gut geordnete Knechtschaft, welche sich pedantisch an gewisse Regeln, an gewisse durch Verjährung geheiligte Vorurtheile klammert und einem gegebenen Muster auch in seinen Fehlern folgt. So haben deutsche Maler sich von Italien her eine Darstellungsweise angeeignet, welche von der deutschen Leibesgestalt weit abweicht. Sie zeichneten in Rom nach lebenden Modellen, übertrugen die Eigenthümlichkeiten der letzteren in ihre Schöpfungen und verlangen nun gebieterisch, daß wir die römische Leibesgestalt schön und unserem deutschen Ideal entsprechend finden. Ein Engelknabe dickschenkelig, stieräugig und trotzig, wie die römische Gassenbrut. Ein Christus am Kreuz, dessen Brustmuskeln eckig, wie bei einem römischen Sackträger, hervortreten, die höchste leibliche Heldenkraft entwickelnd. Eine Römerin als Madonna; die Augen kalt und groß, die Nase nach dem Lineal geformt, rechtwinkelig die Linie von der Stirn zur Nase mit der Linie von der Nase zum Ohr, römisch, herausfordernd die ganze Haltung.

Diese italienischen Götter passen nicht in den Himmel der deutschen Kunst. Der Deutsche hat ein Ideal der Schönheit für sich und braucht es nicht aus Italien zu borgen. Die Seele bauet sich ihren Leib; die Liebe und Anmuth der Seele, der Todegeist wilder Leidenschaften, das Eis des Theilnahmslosen prägt sich in der Gestalt des Leibes, in Blick, Gebehrde und Haltung

aus; so läßt sich auch der eigenthümlich-deutsche Seelen-Ausdruck nur in deutschen Leibesgestalten darstellen. Stellt deutsche Natur dar, ihr Maler und Bildhauer, bringt aus unserem eigenen Boden lebendige Blumen hervor, malt so, wie Raphael als Deutscher gemalt haben würde, wenn ihr Deutsche entzücken wollt! Aus seinem Volke muß der Maler seine Schöpfungen entnehmen, wenn sie in die Seele des Volkes übergehen sollen. Deutsche Schönheiten lassen sich freilich nicht gern als Modelle gebrauchen, treiben sich auch nicht auf den Straßen und in den Volksgärten umher. Aber geht in die deutschen Kirchen! Schönheiten, welche sich sonst nirgends zeigen, sind sicher in der Kirche zu treffen. Steigt in die Tiefen altdeutscher Kunst hinab! Da wird die wahre deutsche Schönheit euch vor Augen treten.

Das Wälsche war stets der größte Feind des Deutschen. Rom hatte einst die unbedingte geistige Herrschaft über Deutschland; damals geschah es, daß das deutsche Recht durch das römische, die deutsche Kunst durch die römische verdrängt wurde, und somit fielen die beiden Hauptsäulen um, welche das Bewußtsein der Deutschen getragen hatten. Das Lutherthum war ein rein volksthümliches Anstreben gegen Rom; Albrecht Dürer und der ältere Kranach schlossen sich ihm an, der deutsche Geist erwachte. Das ist nun schon so lange her, und noch immer können die Ideale, welche in deutschen Herzen schlummern, nicht in völliger Freiheit zur Entwickelung gelangen; ihr Vorbild ist noch immer fremde Natur. Wie in deutschen Kirchen das lateinische Gebet, so hat man uns in deutschen Bildern eine Menschen-Formation, die wir nicht kennen, und als deutsche Walhalla einen griechischen Tempel aufgedrängt. Was der Deutsche am tiefsten empfindet, das Religiöse und das Volksthümliche, das soll er in fremder Zunge und fremder Kunst aussprechen.

XV. Die Quellen der wahren deutschen Kunst.

Die Kunst der alten Griechen und Römer bewegte sich im Kreise dessen, was durch seine Gestalt schön ist. Raphael rief die höchsten religiösen Gedanken ins Leben; aber das Maßgebende, Vorherrschende war bei ihm, wie bei den Alten, das schöne Leibliche.

In Deutschland ist das Gefühls-Schöne, das, was in seiner Beziehung zum Gemüthe schön ist, zur Geltung gekommen. Gerade in einer Zeit, welche mit dem Lärm und Zwiespalt entfesselter Leidenschaften alle andern Räume erfüllt, wird es heimathlich und still in den Räumen unserer Kunst. Milde und Tiefe des Gemüths ist jetzt die Grundbedingung für Erzeugung, wie für Verständniß der Kunstwerke. Hier ist der Ausdruck der Seele das Ueberwiegende; die Wirkung dieses Ausdrucks aber wird durch eine unbedingte Vollkommenheit der äußeren Erscheinung eher gelähmt, als gefördert; die deutsche Kunst idealisirt daher lieber den geistigen Inhalt, als den Leib. Die Hauptquellen, aus welchen die deutsche Kunst ihre Gebilde entnimmt, sind folgende:

1. Die Familie.

Nur das, was in den Augen der herrschenden Geistlichkeit als das Höhere, das Beseligende erschien, wurde durch Raphael's Kunst in schönen Formen ausgeprägt. Nicht ein einziges Bild hat er geschaffen, wodurch die christliche Ehe, die Treue, die Schönheit der Seele in einem unschönen Leibe, eine erhebende Scene in einer bürgerlichen Familie, ein schlichtes Pflichtgefühl verherrlicht würde. Denn seine Zeit hatte dafür keinen Sinn; nur für schwärmerische Andacht, sinnliche Schönheit und freie Liebe glühete sie; für das Wahre und Gute war kein Raum da; das Leben und die Kunst war wie ein glänzend rother Apfel, welcher inwendig faul ist.

Der Schwärmer entbehrt nicht der Liebe; aber er trennt sie in zwei Theile; im Bilde liebt er nur das Ideal des Weibes, in

der Wirklichkeit nur das schöne Leibliche. Der wahrhaft Liebende dagegen liebt Seele und Leib zusammen; eben diese Durchdrungenheit des ganzen Menschenpaares, das Bewußtsein der Untheilbarkeit, des Eins aus Zweien, ist die feste Säule, auf welcher die Bildung der Familie und alle Ausbildung des Herzens beruht. Die irdische Liebe verklärt sich in der Familie zur himmlischen.

Mit Unrecht hat die römische Kunst die schönen Stoffe übergangen oder hintangesetzt, welche die Familie darbietet. Der Vater, umschlungen von einer Schnur lieblicher Kinder, spielend, lehrend, strafend — der Knabe, indem er zum erstenmal in die Schule geht, von der älteren Schwester geleitet — die Feste der Verlobung und Verehelichung der Kinder — die mit dem Geliebten entfliehende, die mit dem Gatten reuig zurückkehrende Tochter — beide Aeltern, vom Alter gebeugt und mit schneeweißem Haar, überblickend das Glück ihrer Kinder und einander inbrünstig umarmend — was fehlt diesen Stoffen, um rührend zu sein? Und wenn sie in einem Bilde charaktervoll und individuell durchgeführt sind, was fehlt ihnen, um eine künstlerische Wirkung hervorzubringen?

Unerschöpflich ist die Fülle der Stoffe aus der Familie; alle denkbaren Verschiedenheiten des menschlichen Gemüths treten hier an's Licht. Also herbei, ihr Maler! Gebt uns seelenvolle Gestalten aus der Familie! Malt uns Bilder, welche den Glauben an die Treue und Hingebung deutscher Aeltern, an den Hochsinn deutscher Kinder erwecken! Zeigt uns, daß die Größe des deutschen Familiensinnes noch nicht untergegangen ist! In dieser Bahn kann die Kunst ein Hebel des Familienlebens werden. Die Familie ist der nächste Grund und Boden, auf welchem der Deutsche seine Veilchen und Rosen sucht; sein Herz, wenn es von der Kälte der Welt übereiset ist, wird in der Familie zuerst wieder warm; in der Ausbildung des Familiensinnes geht das deutsche Volk allen andern Völkern voran.

Daß ein armes altes Mütterchen, indem es bei dem kranken Enkelchen wacht, im Ausdruck des Innern sehr bedeutend und anziehend sein kann, daß das ergraute Mütterchen in sich einen Himmel voll Demuth, Treue und Ergebung trägt und ganz zu einer poetischen Kunst-Schöpfung geeignet ist, so etwas können nur deutsche Augen durchschauen.

2. Das Landleben.

Es ist die Aufgabe der Kunst, der Poesie des Herzens ihre eigenthümliche Sprache zu leihen und das Menschliche mit ihrem Hauche zu verklären. Wer aber die Stoffe dazu in der vornehmen und feinen Welt suchen wollte, würde manchen Fehlgriff thun. Die vornehme Welt ist wäßrig, unfähig der Begeisterung; sie geht von früh bis in die Nacht auf einer Schaubühne einher, in Flitterstaat, in Standes-Vorurtheile, in wesenlose Etikette verhüllt, sich mit den Schaumblasen der Oberfläche beschäftigend, aller Freiheit der Bewegung ermangelnd, gebannt in Zweifel und Rücksichten auf allen Seiten. Je höher hinauf, um so schwankender und rücksichtsvoller. Ruhen, Dehnen, Zögern ist das Element der Unterhaltung; man enthält sich der Bewegung aus Furcht, daß sie eine eckige sein könne. Das Naive, Ursprüngliche hat hier keinen Platz. Eine vornehme Dame kann es gar nicht glauben, daß ihr armes unwissendes Dienstmädchen Männern anziehender erscheint, als sie selbst, ihr wohl gar einen Liebhaber raubt. „Keine Grazie, keine schnellen, witzigen Antworten, kein Englisch, kein Französisch — wie soll es möglich sein, einen gebildeten Mann zu fesseln!" Und doch ist's möglich. Es ist das schönste Kostüm einer weiblichen Seele, wenn sie kein Kostüm hat. Ein reines, unverdorbenes Mädchenherz, ohne Ahnung dessen, was man feine Welt und feine Bildung nennt, frohsinnig und unbewußt naiv, das ist die Glocke, welche den Ton der Liebe am reinsten anschlägt, ist der Schoß, aus welchem die Mährchen-

welt ihre süßesten Wunder verkündet. Die allereinfachste Liebesscene aus dem Dorfe hat mehr Poesie, als die ganze Salonwelt; denn sie steht der Natur näher. Je schlichter und einfacher, um so tiefer in der Wirkung.

Englische Meister haben neuerlich prachtvolle Kupferstiche aus der hohen Welt geliefert, eine Lady, welche reitet und ihre Hunde dabei, eine Miß, welcher ein alter Herr die Hand küßt, eine Theegesellschaft mit musikalischer Unterhaltung und dergleichen mehr. Arm und eiskalt ist das alles. Graziöse reiche Kleider sehe ich, aber kein Herz darin. Nun gleich daneben ein paar deutsche Stoffe! Der Hirtenknabe, welcher früh Morgens vor seiner Liebsten Thür die Schalmei bläst, und die Liebste, welche hurtig den Laden öffnet, seinem Blicke zu begegnen, unbekleidet, wie sie aus dem Bette kommt. Der Jägerbursch, welcher einem Grasemädchen den Korb zerhaut, in dem Augenblicke, wo ihre flehenden Augen ihn erweichen. Fühlt ihr nichts? Ist hier kein Unterschied?

Was ist anziehender, der junge Schäfer und sein Dirnel, hinterm Heuschober sitzend und sich herzend, oder ein junger Offizier, welcher einer modischen Dame die Hand küßt? Es ist dasselbe und doch etwas ganz Anderes. Immer sind es die Eingebungen der ungeschminkten Natur, die ländliche Tracht, die einfache Umgebung, die schlichten Sitten, welche unser Herz erfreuen und unsere Phantasie in die heiteren Räume eines goldnen Zeitalters entrücken, in die Zeiten, wo die Liebe und der mildväterliche Hirtenstab, nicht der Degen und die Uniform, regierte.

Die französischen Maler im Anfange des 18ten Jahrhunderts hatten großen Eifer, Scenen des Landlebens darzustellen; aber galant und eitel, wie die Franzosen sind, verkleideten sie vornehme Herren und Damen als Schäfer und Schäferinnen und verfeinerten die Formen der idyllischen Welt so, daß man dem ganzen Gebilde den Schein, den muthwilligen Scherz auf den ersten Blick ansieht. Man durchblättere das große Watteausche

Werk! Reizende Mode-Damen und feine Kavaliere, an einander vorüber kokettirend, Tänze und Maskeraden im Freien, komisch-ländliche Gruppen — das ist alles; Natur, durch Kunst und Ironie entstellt. Wäre doch nur in einem einzigen dieser Bilder etwas für's Herz!

Die Niederländer waren treue Pfleger des Guten und Schönen, wie es dort in Land und Leuten sich eigenthümlich ausspricht. Einige Holländer aber suchten etwas darin, gemeine Leute gemein darzustellen. Die reinlichsten Leute von der Welt schmückten ihre Wände mit den unreinlichsten und ekelhaftesten Gegenständen und fanden darin eine Art Erheiterung. Genug davon! Man muß den Bauer und die Bäuerin in ihrem Garten oder unter der großen Linde des Dorfes sehen, aber nicht von ihrer unschönen Seite.

Aus Italien haben wir wenig selbstständige Bilder ländlicher Scenen, wohl aber viele Landschaftsgemälde mit reicher Figuren-Staffage, welche italienische Volksscenen darstellen. Da sieht man in einer schönen Landschaft einen Schäfer mit Schafen, welcher, auf seinen Hirtenstab gelehnt, in's Wasser blickt; daneben eine Frau, welche spinnt; weiterhin eine auf einem Esel sitzende Frau, an welcher ein Hund in die Höhe springt, und dergleichen mehr. Aber die Hauptsache fehlt. Es sind nur schöne Leibesformen und Gruppirungen zu sehen; von der Seele ist keine Spur. Die Gestalten ländlich-edel; aber ob und wofür bei ihnen die Empfindung rege ist, das ist nicht angedeutet. Wieder ein Beweis, daß die Kunst Italiens einseitig ist, nicht über das schöne Leibliche hinausstrebt. Essen und Trinken ist noch das Beste, was die Italiener in ländlichen Scenen anbringen, und zugleich das Häufigste.

3. Die Landschaft.

Auf den Bildern des 15ten Jahrhunderts sieht man meistens biblische Geschichten und ein wenig Landschaft dabei; zum Bei-

spiel die Anbetung der heiligen drei Könige und im Hintergrunde eine deutsche Ritterburg mit einem Teich und einigen Bäumen, neben Maria ein Stieglitz und ein Rothkehlchen, zu Füßen der Maria ein Paar Maiblümchen. Im 16ten Jahrhundert trat die Landschaftsmalerei selbstständig auf; um aber Poesie und Religion auch hier vertreten zu sehen, nahm man mythologische und biblische Scenen in die Landschaft auf. Später wurde die Staffage immer unbedeutender; man brachte im Vordergrunde der Landschaften ein Paar Menschen, Thiere oder Pflanzen an, lediglich zur Zierde der Landschaft.

Lassen wir einmal die Staffage hinweg und versuchen es, Poesie und Religion blos durch die Landschaft auszudrücken! Es war in der That eine armselige Auffassung der Landschaft, wenn man sie schlicht und hausbacken, wie eine Landkarte, abmalte und in der Staffage etwas Poesie hinzuthat. Viel haben schon die Maler geleistet, welche die elegische oder trübe Stimmung einer Landschaft auszudrücken gewußt haben. Aber den Gipfel der Kunst hat der erreicht, welcher die ganze Individualität der Landschaft in ihrer erhebendsten Situation zu erfassen und poetisch wiederzugeben versteht: der Meister Lessing in Düsseldorf. Der Athem der Natur weht in seinen Bildern.

Es giebt Landschaften, welche einen eigenthümlichen Grundton, einen besonderen zur Erregung einer gewissen Empfindung geeigneten Charakter besitzen. Die bange Erwartung am jähen Sturz eines mächtigen Stromes, die Einsamkeit des Menschen, welcher sich von nackten, starren Felsen umgeben sieht, das Ahnungsreiche einer Durchsicht durch ein Felsenthor, das Seelenvolle dunkler schattiger Gewässer, das Gefühl, unter wildfremden Wesen allein zu sein, wenn man im hohen Walde in der Irre geht, das Freudige der Lebensfülle in wohl angebauten Auen, im hohen Gebirge die Bewunderung der Größe der schaffenden Natur — diese und ähnliche Eindrücke hat wohl schon Jeder herausgefühlt,

welcher dem Sinne der Natur unbefangen gefolgt ist. — Die Wirkung auf das Gemüth kann aber eine andere sein, je nachdem die Stimmung des Gemüths eines Menschen verschieden und je nachdem das geheimnißvolle Band zwischen der Natur und seinem Gefühl ein enges oder weites ist. Jeder entscheidet sich für das, was seinem Gemüthe zusagt. Der Eine, ein Rechnungsmensch, fühlt sich von der Rose und Lilie nicht angezogen; aber die mathematischen Figuren im Eise, die elektrischen Hauchfiguren, die scharfen Umrisse einer entlaubten Eiche können ihn entzücken. Der Andere, ein Verneiner alles Edeln, hat sich nur die widerwärtigen Erscheinungen der Natur, das Verhältniß zwischen Katze und Maus, die Mißgestalten der Erde eingeprägt. Der Mystiker erblickt die Landschaft nicht im Lichte der Wirklichkeit, sondern in der Farbe, mit welcher er selbst sie überkleidet hat; überall findet er einen geheimen Sinn; in den drei Grundfarben kann er nur die Dreieinigkeit erkennen. Das junge Mädchen sieht, wie der Frühling seine Hochzeit mit der Erde feiert, und jubelt über alle die Kränze und Blumensträuße. In der Seele des Dichters wird die Landschaft zum Gedicht; er faßt die ganze Individualität der Landschaft auf und taucht sie in das Morgenroth der Poesie. Die mannigfaltigen Gegenstände, welche die Landschaft darbietet, haben ein Gemeinschaftliches in ihrer Beziehung auf das menschliche Herz; dieses Gemeinschaftliche zu erfassen, zu idealisiren und in unsere Einbildungskraft einströmen zu lassen, ist das große Geheimniß des Dichters, ist die Aufgabe, welche auch der Maler zu lösen berufen ist.

Es ist nicht nöthig, daß man sich zu Studien dieser Art nach Italien oder unter die Wendekreise begiebt. Wir bleiben Deutsche, und vor Allem sagt das Deutsche uns zu. Ein Deutscher mit italischen Idealen hat aufgehört, ein Deutscher zu sein. Müßten wir unser Natur-Verständniß gar erst von Madeira oder

von der arktischen See herbeiholen, wie der Maler Hildebrandt uns zumuthet, so wäre es schlimm um uns bestellt.

Deutschlands geologischer Bau ist reich an Kontrasten der Gesteinarten, an mannigfaltigen Lagerungs-, Erhebungs und Senkungs-Verhältnissen der Gebirge und Hügel, mithin reich an schönen Landschaften. Daher kommt es wohl, daß die Poesie der Landschaft in Deutschland ihre eigentliche Geburtsstätte hat, daß ein lebhaftes Gefühl für Natur ein Grundzug des deutschen Wesens ist. Aber oft kann man auch einer unscheinbaren Gegend, sofern sie eine gewisse Eigenthümlichkeit und Geschlossenheit besitzt, irgend eine schöne Offenbarung oder irgend ein beglückendes Gefühl ablauschen. Eine Seele, welche gewohnt ist, sich zu sammeln und alle ihre Adern vom Gefühle des Schönen durchdringen zu lassen, wird auch in den Kiefern und dem Heidekraut der sandigen Ebene den Laut der Natur vernehmen, auch im dunklen Fichtenwalde das Gestirn der Schönheit leuchten sehen.

Es sei mir gestattet, beispielsweise eine Landschaft im Flachlande zu schildern, welche trotz ihrer überaus engen Umgrenzung von tiefer Wirkung ist. Im Kreise Rothenburg, bekanntlich eine Gegend, welche der Reisende am liebsten verschläft, ist 2 Meilen von Muskau ein Jagdschloß und nicht weit davon ein Teich von etwa 20 Quadratruthen Fläche. An diesem Teiche lassen wir uns nieder. Es ist ein ganz gewöhnlicher heller Tag; kein Sonnen-Untergang, kein Gewitter, kein malerischer Wechsel des Lichts. Hohe Bäume umgeben diesen kleinen dunkeln Teich; am Fuße der Bäume ist etwas Gebüsch, welches seine Zweige ins Wasser taucht. Eine mächtige Eiche, ganz abgestorben und schwarz, ist vor Alter gefallen und hat sich schräg zwischen zwei gewaltige Kiefern eingekeilt, welche den todten Riesen festhalten. Ringsum eine Fülle von Fichten, Kiefern und Eichen, dicht an einander gedrängt, welche, kühn und leicht sich erhebend, in Himmelshöhe in verschlungenen Aesten zusammenlaufen. Zu ihren Füßen das Düster des

Wassers, worin das reiche Laubwerk sich spiegelt, indem es mit seinem Spiegelbilde in Eins zerfließt und eine einzige Gruppe bildet. Was so eng sich anschließt, so nahe ist, dringt leicht in's Herz; so ist auch die enge grüne Umgürtung des Teiches zugleich das Band, welches das Ich mit der Natur zusammendrängt, das Aehnliche dem Aehnlichen in die Arme legt. Die stummen Kräuter hauchen ihre Sehnsucht nach Annäherung an das Menschenherz hervor; die Wipfel rauschen, ihr lispelnder Gesang durchzittert unser Mark; das Menschenthum und die tausend Leben des Waldes feiern ihr geheimnißvolles Bündniß. Das glühende Herz der Natur brennt dem Menschen entgegen und haucht ihm zu: Sei mein, kehre wieder, träume mit mir!

Wandern wir weiter, um noch einen Widerschein des Geistes der Natur in uns aufzunehmen!

Die Umgebung des englischen Hauses bei Muskau — eine Anhöhe, gekrönt von einer uralten Eiche, einerseits ein waldiger Berg, andererseits Anlagen der Gärtnerei, Wiesen, Baumgruppen, ein Fluß — ist eine der lieblichsten Idyllen. Aber auch ein Individuelles findet Derjenige in ihr, welchem der Styl der Anlagen, die Sicherheit, mit welcher hier alle Keime benutzt sind, die Jugendkraft, in welcher diese Schöpfung sich entwickelt, verständlich ist. Hier schaut der Schöpfer des Parks, Fürst Pückler, aus allen Büschen hervor. Die Landschaft ist subjektiv, ist rein menschenhaft.

Und darin liegt überhaupt der höhere Inhalt der Natur, daß der Mensch in ihr vernehmbar wird, darin der höhere Inhalt aller Kunst, daß das Edle der Menschennatur durch sie zur Anschauung kommt. Auch die Landschaftsmalerei wird im Menschenhaften ihre Wiedergeburt feiern; die wundervollen Begabungen des Gemüths werden die Schwingen sein, mit denen sie sich in die höheren Kreise erhebt. Der Maler blase der Landschaft seinen eigenen Athem ein und gebe ihr Seele von der seinigen, bis sie,

wie Pygmalions Bildsäule, unter seinen Umarmungen zu athmen und zu leben beginnt!

Eine Vollmondnacht auf dem eisernen Thurme bei Löbau. — Auf einem hohen Basaltkegel ein achteckiger Thurm von Eisen, hundert Fuß hoch, im byzantinischen Styl erbaut, mit Zierrathen im gothischen Styl. Zu Füßen des Thurmes ein Fichtenwald, welcher sich nach dem Flußthale hinunterzieht; jenseit des Thales die Stadt Löbau, welche im Mondscheine wie ein Haufen von weißen Grabdenkmälern und Gestein-Trümmern erscheint; weiterhin das unermeßliche Waldmeer der Herrschaft Muskau, dann die Landskrone, das Isergebirge, die Lausche, eine vollständige Rundsicht, nicht gestaltlos, aber blaß und schattengleich. Es schlägt in Löbau zwölf; die Glocken von Bischdorf und Herwigsdorf tönen es nach. Mit dem letzten Schlage erscheint ein Licht, mit Blitzesschnelle ein zweites, drittes, viertes an der Eisenbahn entlang; dann ein mächtiges Licht, und der Bahnzug braust vorüber. Alles still. Kein Säuseln des Hains, kein Klagen der Nachtigall dringt hierher. Tief, tief zu Füßen ruht die Landschaft in himmlischer Anmuth. Die schlummernde Landschaft, ein weiblich-milder Abglanz ihrer männlich-kräftigen Tageserscheinung, ihre Bilder halbverhüllt, in zarten, immer zarteren Umrissen hingegossen — wo ist der Maler, welcher aus diesen Zügen ein Bild, aus diesen wechselnden Tinten einen bleibenden Tempel der Nacht entwirft? Die Landschaft verwebt sich mit uns; ihre schwermüthig-schwärmerischen Gestaltungen umfassen uns eng und enger; wir athmen mit in ihrem Schlummer. Wir sprechen nicht; hier wäre das Sprechen ein Abfall vom Gedanken und Gefühle. Wir fühlen bloß; die Gebilde des Ich gehen unter.

4. Die Geschichte.

Man kennt von Raphael mehrere Gemälde, Zeichnungen und Umrisse, welche die weltliche Geschichte betreffen. Die wichtigsten

sind: die Schlacht Konstantins, die Taufe Konstantins, der Heerzug Attilla's, die Krönung Karls des Großen, die Schenkung Roms an den Papst, Kaiser Friedrich I., vor dem Papst knieend. Wie willkürlich Raphael dabei mit der Geschichte umsprang, zeigt die Krönung Karls des Großen, worin statt Karls des Großen der König Franz I. von Frankreich und statt des Papstes Leo III. der Papst Leo X. abgebildet ist; eben so das Bild des Papstes Julius II., wie er mit Engeln, die ihm vorausgehen, den Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem vertreibt. Schon hieraus entnimmt man, daß Raphael keinen Sinn für Geschichte hatte; sein Zweck war nur, die Begebenheiten, durch welche die Kirche zu weltlicher Herrschaft gelangt ist, zu verherrlichen.

Die späteren italienischen Maler befaßten sich mit der weltlichen Geschichte nur dann, wenn es galt, fürstliche Vermählungen, Leichenbegängnisse, Friedensschlüsse und Belehnungen darzustellen. Da sitzen Generale und Gesandten an einem Tische und vollziehen einen Friedensvertrag, während ein Engel die Posaune bläst. Ein Gesandter, von Rittern umgeben, hat eine Schrift in der Hand; ein Mann auf dem Throne streckt die Hand aus, die Schrift zu empfangen; das Ganze soll einen Heiraths-Antrag vorstellen. Italienische Fürsten bringen der Königin von Spanien ihre Glückwünsche dar, und die Königin, auf einer Erhöhung stehend, sagt ihre Antwort her. Der Kaiser giebt einem Ritter ein Fürstenthum zu Lehn; die Mäntel und Ordenstrachten, in welche sich alle Theilnehmer vermummt haben, sind hier die Hauptsache; die Gesichter könnten der Kürze halber gleich wegbleiben, denn sie besagen doch nichts. Die Bedeutung des Bleies, nämlich die Schwere und Stumpfheit, herrscht in diesem Schaugepränge der Höfe vor. Hat jemals ein Mensch aus einem solchen Bilde sich zu einem großen Gedanken erhoben? Gewiß nicht. Hier geht das Individuum unter und mit ihm das Himmelreich menschlicher Gefühle. Wenn einst der Sinn für Geschichtsmalerei

geläutert sein wird, so werden diese Staats-Aktionen nicht umhin können, in die Rumpelkammer zu spazieren.

Die eiteln Franzosen, von jeher in die unglücklichen Worte Ruhm und Sieg verliebt, von jeher gewohnt, den engen Begriff ihres Franzosenthums hoch über den Begriff des Menschenthums zu stellen, haben ihre siegreichen Schlachten gemalt. In der großen Gallerie zu Versailles und den beiden Nebensälen sind alle Wände und Decken voll von kriegerischen Unternehmungen aus Louis XIV. Zeit. Sieh da den Mars, wie er dem Könige räth, den Holländern den Krieg zu erklären und sich für glücklichen Erfolg verbürgt! Wie stürmt Jupiter so ungestüm einher, indem er mit seinen Blitzen den Uebergang über den Rhein erzwingt — hinter ihm Herkules, wie er dem Vater Rhein, welcher neugierig von seiner Urne aufschaut, eins mit der Keule versetzt! Dort Mars mit seinem Schilde, worauf geschrieben ist: „Mästricht," einherstürmend, worüber Jungfrau Europa so erschrickt, daß ihr die Krone vom Haupte fällt; das Ganze stellt die Einnahme von Mästricht vor.

Jetzt ist dies Alles veraltet. Alles, was nach Göttern schmeckt, das Heidnische, wie das Christliche, ist für die französischen Maler ein Spuk, den sie weit hinter sich haben. Man malt jetzt Menschen, wie sie wirklich sind; menschliche Handlungen sind in den französischen Gemälde-Ausstellungen die überwiegenden Stoffe; hauptsächlich in der künftigen Kriegsgeschichte der Franzosen ruht die Zukunft ihrer Malerei. Der französische Maler wählt einen Stoff aus der neuesten Geschichte, welcher das Mitgefühl oder die Bewunderung des französischen Volkes genießt, und stellt ihn dar mit schlagendster Wirkung, durch und durch dem Verlangen der Zeit entsprechend, Alles Schwung, Zauber der Farbe, höchster Gipfel der Begeisterung.

Aber ruhig gehen wir daran vorüber. Lassen wir den Franzosen ihr buntfarbiges Spiel mit den Unwettern der Gegenwart,

den Brennpunkten des Augenblicks! Was uns zusagt, ruht mehr in der Tiefe. Während der Franzos sich immer mehr der äußeren Schönheit, dem sinnlichen Ausdruck der Leidenschaften, dem Gemachten, Scheinenden, Neuen zuwendet, wirft sich der Deutsche auf die Darstellung der Seele, wie sie aus der innersten Tiefe der Begebenheit hervorleuchtet. Wer den ganzen Unterschied zwischen Franzosen und Deutschen und ihren Malern sich klar machen will, der betrachte den Schwur der drei Horatier des Franzosen David in der Gallerie Luxemburg, wie sie trotzig stolz auf ihre Gebeine, in höchster Leidenschaft des Blicks, die Arme schauspielerhaft ausgereckt, gleichsam selbst auf überraschende Wirkung rechnend und Beifall erwartend, dastehen, und vergleiche damit das Bild der drei Schweizer Stauffacher, Fürst und Melchthal von Albrecht Dürer, wie diese ruhig und unerschrocken, natürlich-einfach in ihrem Wesen — der Eine links krumm dastehend, so nachdenklich ist er — sich mit einander berathen. Die Franzosen sind heute noch unfähig, ein Bild von Albrecht Dürer zu verstehen.

Die deutschen Künstler nahmen einmal (es war um 1780 bis 1800) einen gewaltigen Anlauf an die vaterländische Geschichte; bedeutende Talente (Rode, Chodowiecki, Roßmäßler und Andere) bemächtigten sich dieses Feldes, und es schien eine Zeit lang, als ob sie bleibenden Anklang finden würden. Aber sie alle sind an ihrem Stoff zu Grunde gegangen; außer einigen Bildern, welche der Friedrichsverehrung angehören, ist von jenen Erzeugnissen nichts mehr da, was geachtet wird. Wie kam das? Jene Männer waren brav im Zeichnen, voll von Vaterlandsliebe, aber arm an Dichtungsvermögen. Es fehlte ihnen an dem poetischen Funken, welcher mit Blitzesgewalt aus den Gestaltungen des Malers hervorspringen und Alles entzünden muß, was Feuer fassen kann.

Die Phantasie ist es, welche wie mit einem Zauberschlage neue Stoffe schafft und die alte Welt mit jungen Keimen schwän-

gert, während der Verstand allein unabwendbar in die starre, steinige Unterwelt führt. Um freie That der Phantasie zu ringen, das ist die Hauptaufgabe des Künstlers, welcher Geschichte malt. Nur nicht gemeine Wirklichkeit! Und nicht Erfindung im Sinne gemeiner Wirklichkeit! Die Kunst ist die sichtbare Darstellung des Idealen im Menschen. Also hinweg mit allen Stoffen, aus welchen nicht eine ideale Auffassung des Lebens hervorgeht! Nur die poetische Seite einer geschichtlichen Thatsache, die Poesie in der Geschichte ist darzustellen. Poetische Bilder, oder keine! Schon der Stoff muß rührend oder erhebend, die Situation für sich schon muß ein ergreifendes Gedicht sein. Das Herz mit seinem heimlichen, gewitterhaften Grauen, seinem seligen Mitgefühl, seinem trunkenen Entzücken muß am Herde der Kunst eine gastliche Stätte finden. Das Wunderbare nicht in der dargestellten Thatsache allein, sondern im Herzen, die Thatsache, wie sie einem edlen Gemüthe erhebend oder tröstend nachklingt, siehe da den Stoff, welcher deutschen Beschauern der liebste und ansprechendste unter allen ist! Eine Handlung wird uns kalt lassen, wenn sie nicht in Beziehung zu dem Innern eines interessanten Menschen steht, nicht selbst sein Inneres repräsentirt. Das Besondere, das Eigenthümliche des Einzelnen ist bei uns zu einer so hohen Geltung gelangt, daß eigentlich aller Reiz der Malerei von diesem Besonderen abhängt, daß in dem Maße, wie ein Geschichtsschreiber die Geschichte oder ein Maler sein Bild durch Individualisirung belebt, ihm der Ruhm der Meisterschaft zu Theil wird. Der Maler muß sich in das Innere einer ergreifenden That, einer That, deren bewegender Gedanke auch uns bewegt, vertiefen, das eigentliche Interesse in den Triebfedern zur That ergründen und danach Menschen schaffen, welche unbefangen empfinden und handeln. Durch das goldumrahmte Fenster des Bildes in die Situation hineinschauend, wollen wir einen Augenblick erhaschen, in welchem eine Handlung von poetischer Bedeutung, frei und

natürlich sich zuträgt, eine Handlung, welche von den tiefen Empfindungen eines gestaltungskräftigen Volkslebens durchdrungen ist.

5. Die Religion.

Die Pflanze trägt in sich polare Gegensätze; mit den Keimblättchen, gleichsam einem Flügelpaare, hebt sie sich empor, gerade nach der Mittagssonne hin; sie gehorcht aber auch dem Gesetze der Schwere und richtet ihre Wurzel senkrecht der Mitte der Erde zu. Die Kunst trägt ähnliche Gegensätze in ihrem Schoße; sie entfaltet nach der Sonne des Jenseits hin eine Blüthe von himmlischer Reinheit und Lieblichkeit; ihre Wurzeln aber hat sie tief in das Diesseits, in das Dunkel der Sage, in irdische Bildungsstoffe getaucht. Was eine Andeutung zarter Gedankenbilder war, welche ein frommer Sinn in schöner Raserei geboren hatte, das wurde zu Fleisch und Bein, weil das Volk ein sichtbares Pfand des Glaubens, einen handgreiflichen Dollmetscher der Gefühle verlangte.

Es ist jetzt die Aufgabe der Kunst, sich zu vergeistigen und die Fesseln, welche eine finstere Zeit ihr überwarf, abzustreifen; denn das Christenthum hat sich vergeistigt, die gebildeten Christen sind innerlicher geworden.

Das Nächste, was aus dem Bereiche der Kunst ausgeschieden werden muß, sind die mystischen Begriffe. Die Ertheilung der Sakramente mag man fernerhin abbilden, denn das Mysterium der Sakramente ist an eine erhebende menschliche Handlung gebunden. Aber die Dreieinigkeit, der heilige Geist, die ursprüngliche Menschwerdung Gottes und viele andere Mysterien sind reine Begriffe, mithin ganz unfähig, abgebildet zu werden.

Ferner muß die Kunst alles Dasjenige vermeiden, was nur einer Konfession angehört, anderen Konfessionen aber anstößig erscheint; selbst die geschichtlichen Thatsachen, welche der einen oder andern Partei zum Vorwurf gereichen, zum Beispiel die

Verbrennung des Huß, müssen mit dem Mantel der Liebe bedeckt bleiben. Auf dem Gebiete der Kunst muß Frieden herrschen. Wir glauben an eine einige allgemeine christliche Kirche, nämlich die Kirche aller gebildeten Leute; die Mitglieder dieser innerlichen Kirche sind aller leeren Formen, Konfessions-Unterschiede und Gehässigkeiten von Herzen überdrüßig.

Endlich muß auch das Nackte, Unsittliche, Geschmacklose, die Vermengung des Heidnischen mit dem Christlichen, das Blutige und Schreckliche (zum Beispiel der Kindermord von Bethlehem und die Martern der Heiligen) und alles das, was der Geschichte zuwiderläuft, alles das, was mit dem Zustande unserer Bildung nicht in Einklang steht, hinausgeworfen werden. Das so beschränkte Gebiet der christlichen Kunst, das gemeinschaftliche Gebiet aller Konfessionen ist immer noch unendlich groß. Die lichten Höhen und dunkeln Gründe des Katholizismus sind fruchtbar genug für den Glauben, die Ebene des Protestantismus ist fruchtbar genug für Empfindung, um der Kunst für alle Zeiten bedeutsame Stoffe zu gewähren. Vor den religiösen Idealen, welche aus den Urgeschichten und unmittelbaren Gottesstimmen geschöpft sind, werfen alle christliche Konfessionen sich auf die Knie. Möge der Tag nicht fern sein, wo sie einander vor diesen Idealen auch die Hände reichen!

Druck von F. W. Lachmann in Militsch.

